PAULO EMILIO

EMBRAFILME
PAZ E TERRA

CRÍTICA DE CINEMA NO suplemento literário

Volume 1

Paulo Emílio Sales Gomes foi, sucessivamente, o mais internacional e o mais nacional dos nossos homens de cinema. Tendo começado sua carreira em Paris, como freqüentador das "catacumbas" (para usar a expressão que Jacques Laurent empregou a propósito dos diretores da "nouvelle vague") da Cinemateca Francesa, lá publicou, em francês, o seu primeiro livro, *Jean Vigo*, mais do que uma biografia, um paciente trabalho de exumação de um criador cinematográfico injustamente esquecido. O êxito imediato da obra, traduzido para o inglês, com edições na Inglaterra e nos Estados Unidos, deu-lhe uma projeção universal como pouquíssimos brasileiros chegaram a ter. Mais tarde, já entre nós, não só fez por Humberto Mauro o que fizera por Jean Vigo, como acabou por formular os conceitos polêmicos de cultura colonizada e cultura colonizadora que tanta influência vêm exercendo sobre as gerações mais jovens, e não apenas nos círculos do cinema.

Entre um extremo e outro situa-se a sua colaboração no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, ora reunida em volume. Eram artigos semanais, escritos sem preocupação metodológica, alguns sob a forma de reflexão sobre as novidades do momento, outros mais doutrinários, ou mais pessoais, ou mesmo simplesmente informativos. Em meio a essa massa riquíssima de fatos e de pensamento crítico, ainda voltada de preferência para a Europa e os Estados Unidos, por força do nosso panorama cinematográfico de então, começa já a despontar a preocupação nacionalista, organizando-se em torno de duas de suas grandes paixões da maturidade: a consolidação de uma Cinemateca Brasileira, nos moldes franceses, que pudesse preservar o presente para o futuro, e a pesquisa histórica, que nos devolvesse um pouco desse passado que, com a imprevidência dos pobres, já havíamos perdido.

Dois autores aí se conjugam: o P. E. Sales Gomes familiar aos leitores franceses e ingleses, caracterizado pela competência profissional, pela exigência consigo mesmo, e o Paulo Emílio que os seus amigos tão de perto conheceram e amaram, com o seu senso de humor despreocupado e sutilmente corrosivo, a sua imensa generosidade não isenta de malícia, o seu deslumbramento perante todas as pessoas que tocavam o seu coração e todas as obras de arte que tocavam a sua sensibilidade. É um livro para ser lido em dois níveis, nas linhas e nas entrelinhas.

Decio de Almeida Prado

Decio de Almeida Prado

Copyright © by Fundação Cinemateca Brasileira

Capa e projeto gráfico: Emilie Chamie
Pesquisa: Zulmira Ribeiro Tavares

Edição preparada pelo Departamento de Documentação
e Divulgação / EMBRAFILME
Editoração: Hilda Machado
Índice Remissivo: João Luiz Vieira
Revisão: Jorge Roberto Martins Freitas
Supervisão gráfica: Orlando Fernandes

Com a colaboração
da Fundação Cinemateca Brasileira
do Museu Lasar Segall
do Idart — Departamento de Informação e Documentação
Artística da Secretaria Municipal de Cultura
da Prefeitura de São Paulo
e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna

Direitos reservados à
EDITORA PAZ E TERRA S.A.
Rua André Cavalcanti, 86
Fátima, Rio de Janeiro, RJ
Tel.: 221-3996
Rua Carijós, 128
Lapa, São Paulo, SP
Tel.: 263-9539 e 864-0677

1982

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

Um pioneiro esquecido	8
O Congresso de Dubrovnik	11
O caminho de Fellini	15
Hulot entre nós	19
Tante Chinoise de Perlov	24
Pesquisa histórica	27
60 anos de cinema	31
O pensamento de Nicholas Ray	36
Novos horizontes	42
Evocação campineira	45
Objetividade e metamorfose	49
Dramas e enigmas gaúchos	54
Relatório da *Film Library*	58
A *Gopak* de Dovjenko	62
Visita a Pedro Lima	66
Catolicismo e cinema	71
Vinte milhões de cruzeiros	75
A outra ameaça	79
A fidelidade de Luis Buñuel	83
Nascimento das cinematecas	86
René Clair e o amor	89
Cartazes poloneses	93
Funções da cinemateca	95
Juventude e rebeldia	99
Cultura e escola	103
Conto, fita e conseqüências	108
Os gestos do homem	112
As decepções de Brecht	116
O tempo do pessimismo	120
A solidão de Umberto D	124
O mito, a obra e o homem	128
O ópio do povo	133
O cinema na Bienal	137
Ambição e frustração	141
As mutações de Hitchcock	145
A Cinemateca e os poderes	149
Inocência do cinema	154
Situação do cinema francês	158
A hora espanhola	162
Literatura cinematográfica	167
Singularidade do Japão	171
Atualidade japonesa	176

Três mestres japoneses 180
Descoberta e comunicação 184
Primazia mineira 188
Arte e apologética 193
Surrealismo e cinema 198
A arte impura 202
Palavras e imagens 206
Singularidades chaplinianas 210
Sentido da cineplástica 215
As idéias de Malraux 219
A ação de Malraux 223
O homem Eisenstein 227
O pensamento de Eisenstein 233
Cursos de cinema 238
Um congresso de história 242
A formação de Eisenstein 245
Eisenstein e a massa 250
Eisenstein e a mística 254
Eisenstein e o herói 259
Ausência de Tolstoi 265
Sombra e reflexo 269
Orson Welles, o americano 272
Charles Foster Kane 276
A decepção de Orson Welles 280
A arte de não mostrar 284
A aventura brasileira 288
Independência e dinheiro 292
Posteridade e dinheiro 297
Pessimismo e militância 302
A lição inglesa 307
A ideologia de Grierson 311
A ação de Grierson 315
A revelação de Flaherty 319
A esperança húngara 324
Renoir e a frente popular 330
Outra face de Jean Renoir 334
Espiritualidade e prazer 339
O filho de Auguste Renoir 344
Rascunhos e exercícios 349
Uma nova poesia 356
D. W. Griffith 361
Nascimento de uma nação 366
Intolerância e serenidade 370
Orson Welles: D. Quixote 375
Mitologia e verdade 379
René Clair e a amizade 384
O poder do cinema: um mito? 388
Erotismo e humanismo 393
Cultura e custo 398
Carl Foreman e o medo 403

A volta aos filmes 407
O escândalo Rossellini 411
O narrador e a câmara 416
Ainda o *Cidadão Kane* 420
Autor, personagem e ator 424
A vez do Rio 428
As noites de Fellini 434
Uma aventura religiosa? 438
Infidelidade de Visconti 443
Explicação aos cariocas 448
Variações municipais 453
Antes do cinema alemão 458
A propósito de cinema alemão 463
O injustiçado Caligari 466
De Caligari a Metrópolis 470

Este livro reúne a totalidade da colaboração assinada de Paulo Emílio Sales Gomes no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Os artigos foram compilados por Zulmira Ribeiro Tavares.

Além dos artigos publicados na coluna de que era titular, Paulo Emílio, bem como outras pessoas, redigiu pequenas notas não assinadas sobre assunto de atualidade, cuja identificação tornou-se impossível.

Os artigos do SUPLEMENTO LITERÁRIO são apresentados em dois volumes; o primeiro abrange os anos de 1956 a 1959, o segundo de 1959 a 1965.

A introdução em suas linhas gerais abrange o conjunto da colaboração para o SL mas faz uso especificamente do material contido no primeiro volume.

Introdução

Outubro, 1981

É sabido que, por uma estranha fatalidade, quase todos que escrevemos sobre cinema o fazemos muito mal. Essa predestinação deve alertar nossa vigilância e provocar um esforço para facilitarmos o quanto possível o trabalho dos nossos leitores. A afirmação (do ano de 58) vem dentro de um dos artigos que se encontram reunidos no conjunto. Paulo Emílio, como em muitos outros momentos, fantasia para falar das coisas e do mundo. A *estranha fatalidade*, a *predestinação* que atinge a quase todos, inclusive o autor do enunciado, nas linhas do artigo vem a ser simplesmente a brincadeira jeitosa para indicar logo a seguir tolices ditas sobre o assunto, por outros que não o autor do enunciado. Todavia, escapando das linhas estreitas do artigo para ganhar o vasto campo das idéias cinematográficas, a afirmação aplica-se agora não apenas a uma circunstância qualquer determinada mas, realmente, à crítica cinematográfica, muito particularmente na incidência que vem a ter no próprio autor do enunciado, Paulo Emílio, surpreendido sempre diante de um fenômeno cultural novo, ainda muito novo, hoje, quando será relido o artigo de 58 ao lado de outros trabalhos seus.

O cinema aí está, misturado ao mundo; contudo, se a crítica apaga o mundo, se o faz recuar para pôr em destaque a *especificidade fílmica*, o cinema perde suas luzes; porém, se ela não lhe apreende a novidade e toma um pelo outro, nem a mais aplicada atenção com que se puser à escuta e de vigia para decifrar o mundo contemporâneo, fará com que logre inteiramente o seu intento.

Nesses trabalhos de Paulo Emílio vários temas surgem entrelaçados; muitos nada tem a ver com o cinema, outros chegam até ele por desvios; seja como for, é surpreendente como dentro de uma variada e originalíssima reflexão sobre o homem em sociedade, o cinema é que introduz todos os momentos dessa reflexão. *Escrever mal* sobre cinema ganha aí o significado de escrever tentativamente, experimentando, comparando, descobrindo. As combinações são novas, os resultados não são se-

guros, pode-se voltar atrás, *deve-se* pensar de novo. A reflexão não tem contudo nada do *ecletismo*, dessa vastidão do já-conhecido, feita de contornos precisos e facetados, formada de bocadinhos variados de cultura. Trata-se ao contrário de uma reflexão sem princípios estabelecidos. Não se diz com isso que Paulo Emílio não fosse *estabelecido* em cultura. Nos três anos que permeiam essa primeira série de artigos, trouxe consigo naturalmente ao escrevê-los, a sua não pequena formação cultural; mas, o que marca tais artigos *de cinema* de maneira inconfundível, é a certeza de que Paulo Emílio neles se abre, de coração, a uma experiência nova, a cinematográfica, para examiná-la sem reservas, com tudo o que esta lhe acarreta de *desarranjo* ao seu próprio universo cultural estabelecido. Ele consegue mesmo, rendido pela curiosidade diante do novo e, ao mesmo tempo convocado (pelo seu interesse real na comunicação) a *dizer* o cinema ao outro — ele consegue essa coisa incrível: ser didático e claro de *dentro* de um primeiro movimento espontâneo de recuo e de surpresa. Discorre de forma admiravelmente nítida e sedutora sobre as confusões que o cinema, emergindo, provoca nos conceitos estabelecidos. Não evita os esbarrões, desenha-os com sua escrita cheia de cor, não poucas vezes tem ela o sabor e a alegria das figuras animadas na tela e que são o objeto central da sua reflexão.

De que falam esses artigos?

Sem mistérios falam de coisas muito simples mas não fáceis de serem deslindadas no panorama cultural brasileiro. A base de grande parte deles diz respeito à discussão de problemas concretos e imediatos ligados à conservação de filmes, à difusão cultural assim como à pesquisa sistemática do passado cinematográfico. Neles, a ingerência direta em uma realidade cinematográfica brasileira por meio da defesa de uma política adequada ocorre quase que unicamente na área cultural da difusão, ainda que em alguns artigos já aflore, de forma incisiva, uma tomada de consciência pelos problemas concretos ligados à produção cinematográfica no Brasil, como quando se diz: *Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que denúncias vagas ao imperialismo* (1956). A pertinência de algumas observações sobre cultura e poder público no Brasil (como de resto sobre tudo o mais), ganha também vôo insuspeitado; com o mesmo timbre da austeridade postiça do personagem-narrador da novela *Três Mulheres de Três PPPs*, ou

do triste declarante da infausta qualidade da crítica brasileira, citado no início, Paulo Emílio pronuncia o seu parecer certeiro. Nele, a ordem dos juízos, sendo a expressão estrita da verdade, ainda assim surpreende pela inversão provocada, como se tivesse parte simplesmente com outra disposição ordenadora, mais para o lado do lúdico ou da especulação sem objeto preciso e não, como é o caso, assumisse compromisso com algo muito próximo e brasileiro. No artigo intitulado bastante expressivamente *Variações municipais* (1958) Paulo Emílio afirma: *A imagem que se faz da burocracia é a de uma máquina desumana e impessoal. Nada disso na administração municipal, que é multi-humana. E como no Brasil somos incrivelmente pessoais, as relações entre a administração e o público acabam adquirindo uma carga emocional bastante singular.* E assim, um dos muitos históricos sobre os problemas sofridos no passado pela Cinemateca Brasileira, toma um rumo inesperado onde certas constatações melancólicas misturam-se para o leitor à alegria da formulação perfeita e imprevista.

Na área da crítica propriamente dita Paulo Emílio chega a atingir o especificamente estético em cinema examinando muitos dos seus aspectos marcadamente industriais. Tais aspectos, ligados a análise de filmes e autores, desenvolvem-se também na direção de um espaço social mais amplo que o da indústria onde ela e dentro dela o perfil de determinado estilo fílmico, enraizam-se e nesse chão encontram sua legitimidade e seus fundamentos. Assim, fala-se amplamente nesses escritos sobre a sedimentação ou estruturação de mitologias próprias dentro da indústria cultural de cinema. Sobre formas particulares da imaginação popular no reaproveitamento que a indústria cinematográfica faz do horror e das estórias de fantasmas. Da função do esporte (tênis, boxe, *rugby*) na formação do complexo gestual dos mimos registrados e recriados pela câmara. Temas como o do sucesso e o da frustração, indicativos da própria vida norte-americana e radicalizados pela indústria de cinema dos Estados Unidos, são magistralmente redescobertos e estudados a partir da filmografia de Orson Welles e de seus personagens. A reunião de erotismo, cultura e cinema, subjacente a vários dos artigos ou tratada de forma expressa, produz um resultado de qualidade nova para o autoconhecimento do homem e a análise da vertente do desejo no espaço figurativo. A percepção de que coletividades são pela primeira

vez no cinema transformadas em personagem e, por outro lado, a da emergência do indivíduo como confluência de aspirações coletivas por meio da recuperação da figura do herói, constituem duas agudas notações, linhas de demarcação para a série dos artigos dedicados ao cinema de Eisenstein. Nos escritos que estudam a obra e a formação de George Méliès, Paulo Emílio separa a noção de *invenção* dos fundamentos mecânicos da descoberta do cinema para, em um movimento de natureza diversa, voltar a uni-la ao seu suporte físico quando discorre sobre o imaginário humano a partir exatamente da técnica incipiente dos filmes primitivos. No que diz respeito à análise do cinema nacional é ainda em um dos artigos (1959) dessa primeira série que Paulo Emílio se pronuncia sobre a comédia regional carioca (a chanchada, então desprezada nos meios culturais), vendo-a como um possível campo de estudo para a constituição de um modo brasileiro de manifestação pela via do cinema, indicado pelo registro da fala, do gesto e da comicidade populares. Em artigo anterior (1957) dedicado a outro filme brasileiro que não chanchada, também manifesta preocupação com o mesmo problema: o homem brasileiro flagrado pelo cinema nacional em seu modo de existir cotidiano.

Na prodigalidade e ramificação de tantos temas surgem naturalmente contradições. Que algum desprevenido não pense aí em contradições dialéticas. Não o são. (Aliás a respeito disso o próprio Paulo Emílio tem uma observação pertinente e divertida quando fala da *desenvoltura 'dialética' que em certos setores políticos transformou um método de conhecimento em um instrumento de justificação a todo custo* (1956). Assim também no seu próprio caso: as contradições encontradas são elas mesmas e não outra coisa. Isso fica muito claro, como exemplo, nos estudos sobre a função do mito, encarado em determinado momento como positivo, em outro, como negativo. Tais disjunções provavelmente ocorreram porque esses grandes conjuntos de temas pensados por Paulo Emílio não lhe ofereceram por sua vez tempo para serem pensados em conjunto. Provocados, de um lado por acontecimentos imediatos da vida cinematográfica e que justificavam para ele o seu papel de crítico de cinema do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* foram, por outro, sempre animados por preocupações constantes que a cada momento se revitalizavam diante do novo fato cinematográfico e nele des-

cobriam uma nova forma ou perdiam o seu *status* habitual. Assim, contradições eventuais aí encontradas não marcam apenas, o que é comum, a variedade de um percurso intelectual mas, principalmente, a acessibilidade de uma inteligência que não se recusou a nada, a nenhum aguilhão da curiosidade, a nenhuma instigação externa, por pequena ou aparentemente desimportante que fosse. Paulo Emílio disse a propósito no artigo *Juventude e rebeldia*, de 1957: *A proliferação de uma literatura ridícula em torno de James Dean não deve intimidar-nos. Nada de cinematográfico nos deve ser indiferente, ou melhor, cabe aqui a fórmula cara a Marx: nada do que é humano nos é estranho.* É isso. Sua prática intelectual diante do cinema e da vida a nada se recusou. Sua vida foi pouca para a sua generosidade.

Zulmira Ribeiro Tavares

Um pioneiro esquecido

6-outubro-1956

A Cinemateca Brasileira está preparando, há já bastante tempo, uma homenagem aos pioneiros da cinematografia no Brasil. Tendo em vista a elaboração da história do cinema brasileiro, que se está processando graças a homens como Ademar Gonzaga, Pedro Lima, Pery Ribas, Silva Nobre e Alex Viany, terá importância o acontecimento, pois tentar-se-á uma aproximação mais exata da era primitiva do cinema nacional.

Propõe-se antes de mais nada o problema de situar no tempo o cinema primitivo brasileiro. No que até hoje se convencionou chamar de história mundial de cinema, mas que na realidade não passa da história do cinema europeu e norte-americano, a questão já está há muito tempo resolvida. A era primitiva do cinema inicia-se em 1895 com a atividade dos irmãos Lumière e conclui-se em 1913-1914 com a realização de *Cabiria*, o apogeu do cinema primitivo, e de *Nascimento de uma Nação*, a primeira fita muda *moderna*.

No Brasil ainda não é possível estabelecer-se as datas e os filmes com a mesma precisão. A tradição segundo a qual o cinematografista Leal foi o primeiro a filmar entre nós, por volta de 1903, está se tornando cada vez mais discutível com o progresso das pesquisas. Quanto à segunda data-limite, as incertezas também são grandes. A tendência era situar o fim do cinema primitivo brasileiro, considerando a grande diferença de desenvolvimento entre nós e os países mais avançados, nos primeiros anos da década de 1920, por ocasião do lançamento, por exemplo, de *O Guarani*, produzido por Botelho. Mas a comparação entre as fotografias de *O Guarani* e as de filmes realizados anteriormente, como *Vivo ou Morto*, de Luis de Barros, fazem parecer estes muito mais *modernos*. Já não haveria surpresas se, considerando-se o cinema brasileiro, por motivos metodológicos, como uma realidade autônoma, chegássemos a fixar como data conclusiva da era primitiva do nosso cinema o ano de 1913, com a produção, na rica e europeizada Pelotas do tempo do charque, do *Crime dos Banhados*, de Francisco Santos.

De qualquer forma, para efeitos da homenagem aos pioneiros do cinema nacional, a Cinemateca Brasileira estabeleceu considerar como tais os que filmaram no Brasil antes de 1914. Foi muito intensa a atividade cinematográfica no Brasil até essa data, quando entrou em colapso devido às dificuldades de importação de película virgem, causadas pela guerra.

Os pioneiros serão homenageados nas pessoas dos dois sobreviventes, Campos, de São Paulo, e Botelho, do Rio. Melancólico é o desaparecimento, quase total dos filmes realizados antes de 1914. De Botelho só restou um documentário sobre uma corrida de automóveis em 1910, e, de Campos, *O Diabo*, uma fantasia num estilo provavelmente próximo ao de Meliès.

Quanto aos pioneiros mortos, Lafayette, Benedetti, Leal, Segreto, do Rio, Reis, da missão Rondon, Aristides Junqueira, de Belo Horizonte, Serrador, de São Paulo, Francisco Santos, de Pelotas, dos quais praticamente nada se conservou, às vezes nem uma fotografia sequer para testemunhar a atividade cinematográfica desenvolvida durante os catorze primeiros anos do século, guardou-se, pelo menos, a memória dos seus nomes; outros existem, numerosos talvez, ameaçados de total esquecimento, se não for logo empreendida a pesquisa metódica dos traços porventura ainda existentes de suas atividades nesse setor.

Essa ameaça de olvido pesava sobre Requião, pioneiro cinematográfico paranaense. Afinal Requião nasceu em 1875, e antes de se transformar num próspero comerciante, pertenceu a uma corporação que reuniu durante anos a elite intelectual e política da classe operária brasileira dos gráficos. Quando começou a prosperar, Requião iniciou, paralelamente aos seus trabalhos habituais, uma atividade fotográfica, e em seguida também cinematográfica, em bases profissionais. Os poucos negativos fotográficos que restam indicam que Requião não foi um fotógrafo qualquer. Perfeitamente integrado no gosto do seu tempo, as suas fotografias *domésticas* refletem com felicidade a preferência da época pela acumulação dos elementos decorativos. Nas vistas para cartões postais, o gênero mais terrivelmente convencional da fotografia, Requião por vezes manifesta sensibilidade pessoal na escolha de um ângulo ou de um corte. Anibal Requião viu cinema pela primeira vez em 1905 ou 1906, e à sua decisão de filmar não devem ter sido estranhas as

relações que mantinha com um alemão, Schmidt, que trabalhava com aparelhos e material fotográficos. Em todo caso a partir de 1908-1909, Requião já filmava com a Pathé-Frères que importara, continuando sua atividade até 1914. Nunca fez fitas *posadas*, limitando-se às atualidades, aspectos da vida urbana e vistas da natureza. Apesar de não ter mais filmado até 1939, data de sua morte, Anibal Requião conservou o seu material negativo. Felizmente o culto familial fez que boa parte dos filmes ficasse guardada num sótão até o dia recente em que a família a confiou à Cinemateca Brasileira.

Na homenagem aos pioneiros, a projeção desses filmes constituirá certamente um momento importante na vida da cultura cinematográfica brasileira. O interesse histórico do Acervo Anibal Requião também poderá ser muito grande. A Cinemateca Brasileira está preparando uma fita sobre a vida nacional durante o século vinte, e serão certamente utilizados largos fragmentos dos filmes de Requião, para evocar o Brasil de antes de 1914.

O Congresso de Dubrovnik

13-outubro-1956

O XII Congresso da Federação Internacional dos Arquivos do Filme, realizado em setembro último em Dubrovnik, na Iugoslávia, permitiu uma excelente visão de conjunto do estado atual dos trabalhos de conservação de filmes e de promoção da cultura cinematográfica efetuados pelas cinematecas de todo o mundo.

De todo o mundo. Logo de início o que impressionou nesse congresso foi sua universalidade. Até há poucos anos a FIAF tinha raízes sobretudo na Europa, na América do Norte e, mais modestamente, na América do Sul. Hoje, a Ásia está magnificamente presente com o Japão e a China, e os trabalhos preliminares efetuados no Marrocos e no Egito marcam a integração da África islâmica no grande movimento universal pela cultura cinematográfica.

A FIAF foi fundada há quase vinte anos. Dentre os que participaram do primeiro congresso, em 1938, destacam-se dois nomes: Iris Barry e Henri Langlois, fundadores, respectivamente, da *Film Library of the Museum of Modern Art*, de Nova Iorque, e da *Cinémathèque Française-Musée du Cinéma* de Paris. A presença até hoje desses dois nomes entre os líderes da FIAF simboliza a continuidade do movimento cultural cinematográfico e sua constante fidelidade à tarefa básica: a conservação dos filmes.

Foram extremamente numerosas a partir de mais ou menos 1920 as tentativas de movimento de cultura cinematográfica em diferentes países. A razão pela qual essas iniciativas foram condenadas ao fracasso parece-nos hoje simples e clara: não há cultura sem perspectiva histórica, e como conhecer a história do cinema se os filmes não forem conservados?

A originalidade da ação das cinematecas pioneiras que constituíram a FIAF foi concentrar de início o trabalho na procura e na conservação dos velhos filmes. A determinação e a teimosia com que foram empreendidas essas tarefas provocaram incompreensão e polêmica. Quantas vezes não surgiram discussões ásperas entre os clubes de cinema e as cinematecas, os primeiros querendo simples-

mente projetar filmes sem outras preocupações e as segundas empenhadas em evitar o desaparecimento das cópias e em salvaguardar, ao mesmo tempo, os direitos dos produtores e distribuidores? Por outro lado, entre estes últimos e as cinematecas nem sempre reina a necessária compreensão. Os produtores e distribuidores levam às vezes muito tempo para compreender que a missão das cinematecas não prejudica em nada os seus interesses. Por sua vez as cinematecas tornam-se impacientes e nem sempre compreendem com a necessária objetividade a preocupação dos produtores com os problemas de propriedade comercial dos filmes. A experiência tem demonstrado, porém, que tudo depende de um esclarecimento mútuo e que não há nenhuma espécie de choque entre os interesses comerciais dos produtores e a vocação cultural das cinematecas.

A preocupação primordial em conservar os filmes fez que durante certo tempo alguns meios considerassem as cinematecas como centros de especialização técnica limitada ao esforço de impedir o desgaste da película. O desenvolvimento e o aprofundamento do trabalho tornou evidente para todos a largueza das perspectivas culturais dos arquivos de filme. A preservação dos filmes foi, com efeito, o ponto de partida, o estabelecimento de um terreno sólido onde se lançaram as bases de todo o movimento de cultura cinematográfica atualmente em plena florescência.

As cinematecas reunidas na FIAF tornaram-se o centro de atração e de difusão dos estudos cinematográficos, não só os de caráter histórico e estético, como também aqueles ligados às diferentes disciplinas das ciências do homem. Isto ficou perfeitamente claro no Congresso de Dubrovnik. Não é apenas o Centro internacional de Pesquisas Históricas Cinematográficas que se desenvolve paralelamente à FIAF, mas também institutos universitários de história moderna que procuram a colaboração das cinematecas. Não é unicamente a ação da Federação Internacional do Filme sobre Arte que se tornou inseparável da atividade da FIAF, são também os diferentes *comités* do Filme Etnográfico que mantêm com as cinematecas uma articulação cada vez mais íntima. Sem esquecer o entendimento fraternal que já existe há vários anos entre os membros da FIAF e os da Federação Internacional do Cinema Científico, de que temos no Brasil um bom exemplo na colaboração existente entre a Cinemateca Brasileira (Fil-

moteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo, dirigido no Rio pelo dr. Pedro Gouvêa Filho.

Em seu décimo-segundo congresso, a FIAF lançou as bases da grande organização que deverá coroar a paciente construção dos últimos vinte anos: o Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográficas. O projeto inicial prevê o funcionamento simultâneo em Nova Iorque e Moscou, Londres e Praga, Paris e Varsóvia, Bruxelas e Belgrado, Budapeste e Lausanne, Wiesbaden e Copenhague, e logo que for possível a sua extensão à América do Sul, Ásia e África. Um dos principais objetivos do Instituto, que abrangerá todos os domínios do cinema, tanto os de expressão própria como os de intermediário, será o da formação internacional de quadros para o movimento de cultura cinematográfica, por um intenso intercâmbio de estagiários.

O novo Instituto certamente receberá o mais decidido apoio da ONU, da Unesco, dos governos e das instituições privadas. O fato de ser uma iniciativa da FIAF é uma garantia de seu êxito. A FIAF é talvez o organismo internacional menos atingido pelas controvérsias de nosso tempo. O firme propósito de trabalhar pela cultura cinematográfica fora das preocupações de ordem política criou na FIAF uma atmosfera de confiança e cordialidade autênticas. Os delegados dos países onde o cinema é uma indústria privada manifestam sempre a maior compreensão pelos problemas criados pela nacionalização do cinema e vice-versa. Durante o congresso de Dubrovnik pude constatar que alguns problemas delicados existentes nos países onde o cinema está nacionalizado foram levantados por delegados desses próprios países. E cada vez eram encontradas soluções ou pelo menos formulações que satisfaziam a todos. Pensando em termos de cultura e de cinema, foi sempre possível encontrar um terreno e uma linguagem válidos igualmente para os conservadores de cinemateca de Paris, de Varsóvia, de Londres, de Pequim ou de Lisboa.

No último congresso, a aceitação de novos membros efetivos, provisórios ou correspondentes, feita em votação secreta, realizou-se sob o signo da unânimidade, quer se tratasse da Noruega, de Israel, de Portugal, da Hungria, do Egito ou da Colômbia. Na eleição para a comissão diretora a unanimidade não era possível, pois os delegados tiveram de escolher nove membros entre os dezesseis candidatos. Os resultados demonstraram a preocupação

geral de que a nova comissão diretora da FIAF seja a mais largamente representativa.

Esse clima demonstra como a FIAF está madura para lançar a sua criação decisiva que será o Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográficas. A vocação da FIAF foi sempre constante: a de se transformar na grande escola de cultura cinematográfica de todo o mundo.

O caminho de Fellini

20-outubro-1956

As paixões estéticas quase sempre dificultam o estabelecimento de boas condições de receptividade para os filmes, mas podem, às vezes, ajudar. Um cineasta inglês interpelava um amigo escocês nos seguintes termos: "Eu tenho pena dos que são incapazes de apreciar ao mesmo tempo o *Sorriso de uma Noite de Verão* de Bergman e *La Strada* de Fellini". A pessoa a quem se endereçava a provocação polêmica retrucou: "Pois eu lastimo os que não podem admirar com a mesma intensidade *La Strada* e *Il Bidone*". A conversa se prolongou sem a minha participação, pois não conhecia os filmes discutidos, mas, por uma vez, minha simpatia pendia para o fanático, o escocês. Os dois homens representavam bem duas posições críticas diversas. O inglês, serenamente eclético, sabendo reconhecer com lucidez a presença de boas obras neste ou naquele gênero, nesta ou naquela escola, indiferentemente. É difícil que o *indiferentemente* não implique uma certa indiferença aristocrática contra a qual precisamente reagia o escocês, um bárbaro *fellinista*. As injustiças e a má fé do fanático com referência a *Sorriso de uma Noite de Verão* seriam imperdoáveis, se não ficassem logo esquecidas diante do fervor e da consistência com que procurava desvendar aos olhos céticos de seu interlocutor, a existência de um mundo *felliniano*, rico, complexo, mas uno e constantemente válido, do qual *La Strada* é simplesmente um momento.

Por outro lado, as tranqüilas considerações do inglês, que pareciam tão brilhantes enquanto enalteciam as qualidades do filme de Bergman, tornaram-se singularmente pobres ao procurar situar *La Strada* como a obra-prima, de caráter excepcional, de um realizador aliás sempre talentoso. A animada conversa retornou viva à minha memória quando assisti aos filmes de Fellini que ainda não conhecia.

Luci del Varietá, *Sceicco Bianco*, *Un'Agenzia Matrimoniale*, *I Vitelloni*, *La Strada*, *Il Bidone*, é essa por enquanto a obra pessoal de Fellini [1].

Minha simpatia pelas posições do escocês tinha sua razão de ser, um mundo fora criado. Mas,

1 Fellini participou ainda de diferentes *equipes* cinematográficas italianas, particularmente de Roberto Rosselini.

dentro do mundo *felliniano*, longo havia sido o caminho percorrido por Federico Fellini. Na configuração e na paisagem deste mundo já surgem algumas constantes, todas fornecidas pela experiência vivida do autor. Fellini pretendeu que teria podido situar o problema da comunicação humana de *La Strada* num ambiente burguês, mas tudo, no mundo em que seus personagens e ele próprio se debatem, contradiz essa afirmação. O mundo *felliniano* é, teve que ser, constantemente percorrido pela fauna dos grupos teatrais ambulantes, dos funâmbulos e saltimbancos. Foi nesse meio que Fellini realizou sua primeira aventura de menino, e dele não se distanciou quando, durante anos, suas atividades de adulto encaminharam-se ao fornecimento de mercadoria barata para imaginações modestas: números para companhias ambulantes de revistas, radioteatro, monólogos para as *tournées* de Aldo Fabrizi, histórias em quadrinhos, etc. O mesmo quanto à paisagem. Não poderiam deixar de aparecer constantemente as praias desertas dos sonhos de evasão ou as vistas noturnas de praças quase completamente vazias, testemunhas de episódios insólitos, lembranças das noites de miséria ou boemia.

Mas estas constantes, de personagens ou paisagens, são os aspectos exteriores, são o quadro do mundo *felliniano*, no qual se processa a paulatina caminhada, de Federico na direção do humano. A aproximação cada vez mais intensa comporta, de *Luce del Varietá* até *Il Bidone*, os mais diversos momentos.

O primeiro, francamente irônico, adquire logo um conteúdo lírico e melancólico que por sua vez se transforma num ato de simpatia total: *Sceicco Bianco*, *I Vitelloni*, *La Strada*. A comicidade, áspera ou poética, nos leva serenamente ao sacrifício útil da inocente Gelsomina. Já no *Il Bidone* há uma ruptura, pois morre a esperança. A simpatia perde sua razão de ser e a tragédia torna-se insuportável. A única possibilidade de aproximação que sobra é uma piedade desesperada.

Foi decididamente longo o caminho percorrido por Fellini durante os últimos cinco anos. Na *Luce del Varietá* e no *Sceicco Bianco* ele brincava com seus personagens, caçoava deles, às vezes impiedosamente. Ao mesmo tempo procurava a poesia, mas ironia e poesia raramente são amigas. No *Sceicco Bianco*, Fellini se esforçava em sair da sátira para o humano e vice-versa. Aprendeu então que não era possível reduzir sistematicamente um per-

sonagem a uma total insignificância e querer, subitamente, dar-lhe uma significação qualquer. Não é difícil transformar um ser humano em títere ou um títere em ser humano; o que é complicado é logo depois de uma operação querer revertê-la.

Os franceses e os ingleses viram o *Sceicco Bianco* à luz de *I Vitelloni*,o que facilitou tudo, mas por ocasião de seu lançamento em 1952 o filme foi acolhido com indiferença pela crítica italiana e internacional de Veneza. E, no entanto, já então numa praça deserta de uma madrugada romana uma prostituta tentava consolar um homem cheio de aflições, e, para distraí-lo, pedia a um funâmbulo comedor de fogo que fizesse algumas demonstrações.

Os raros espíritos que por ocasião da estréia do *Sceicco Bianco* se interessaram por Fellini, faziam-no com reservas. Tinha-se a impressão de que Fellini, como Antonioni, procurava afastar-se da atmosfera de calor humano que era o denominador comum do cinema italiano da época. Mas certa crítica não precisou esperar o desenvolvimento ulterior da obra de Fellini para afirmar que o afastamento em questão nada tinha de alarmante, pois se todos os caminhos não conduzem, todos podem conduzir, ao homem, e às vezes aqueles que melhor o atingem são os que de início dão a impressão de se afastar, buscando simplesmente um novo ângulo de aproximação.

A realização de *I Vitelloni* não bastou para converter a crítica italiana, particularmente a milanesa, a mais viva, que via no filme sobretudo a expressão de um certo humorismo romano, fácil e superficial. Na realidade Fellini havia encontrado uma saída para o problema que não ficara resolvido no *Sceicco Bianco* — um tratamento cômico que não aniquilasse a humanidade da obra. A solução consistiu na progressiva diminuição da ironia, substituída por doses crescentes de melancolia. As praças noturnas ou as praias desertas transformam-se agora no quadro necessário para as perambulações do grupo de rapazes ociosos, os *Vitteloni*, os bezerrões estéreis e, em definitivo, tristes e infelizes. E quando, como era de se esperar, chega uma companhia de teatro ambulante, foi o tom melancólico que permitiu a Fellini realizar com tanta felicidade e tato a seqüência extremamente difícil do velho ator que leva o *bezerrão* literato para a praia deserta.

Morta a ironia, e negligenciada a psicologia, êsse artificioso instrumento de comunicação entre

os seres, não sobraram mais barreiras entre Fellini e os personagens de seu mundo, e ele pôde contar a história de Gelsomina, Zampano e Matto.

Quando, na conclusão de *La Strada*, Zampano cai numa praia deserta, lembramo-nos de outro homem derrubado pelo sofrimento, o *Francesco* de Rosselini, e também de Fellini, depois do encontro com o leproso. E logo a seguir pensamos numa terceira pessoa, um *punguista*, *Il Bidone*, machucado e abandonado na beira da estrada. Das três situações, a última continua certamente a solicitar Fellini, como uma obsessão. O sofrimento de Francesco se transfere no dom completo de si próprio e o de Zampano é uma ressurreição. Mas o sofrimento do *punguista* permanece, numa ameaça de eternidade, provocando no espectador um insuportável sentimento de vácuo moral, tornando irrisórias as imagens de violência direta fornecidas pelo cinema habitual. Na criação em seu mundo, Fellini chegou a um momento decisivo e crítico. Se não houver solução para o sofrimento de *Il Bidone* é porque o inferno existe.

E quem afirma o inferno, ou o céu, trai o homem.

Hulot entre nós

27-outubro-1956

Com este título quero ao mesmo tempo anunciar o lançamento, pela Columbia, nos cinemas de São Paulo, do filme de Jacques Tati *Les Vacances de Monsieur Hulot* e chamar a atenção para o livro que Geneviève Agel consagrou a essa obra, *Hulot parmis nous*. [1] O livrinho adquire maior significação quando sabemos que o filme não obteve na França o triunfo unânime que o esperava, em ordem crescente, na Itália, Inglaterra e Estados Unidos. Na França, a grande crítica e o grande público apreciaram muito o filme, mas o mesmo não aconteceu, curiosamente, com os setores intermediários. Uma explicação possível é a de que este público tem noções sobre as normas básicas da construção cinematográfica, e que Tati o desnorteou, violando-as todas. É característica a reação de um crítico obscuro, Gilbert Salachas, cujo método trai a formação no *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* [2]. Encontram-se freqüentemente no artigo de Salachas, que aliás gostou do filme, passagens como esta: "Quando Tati aprender a utilizar a sintaxe cinematográfica..."; "o *decoupage* não segue nenhum ritmo definido"; "Cinematograficamente, *Monsieur Hulot* não é construído...". Veremos que os *defeitos* apontados são a base do estilo e da linguagem criados por Tati, Geneviève Agel demonstra outra penetração e é pena que não tenha podido evitar as associações literárias excessivas, de Cervantes a Michaux, passando por Dostoiewski e muitos outros, ou o gênero de formulações de que os críticos franceses, e os italianos que os imitam, gostam tanto, causando espanto aos ingleses, como por exemplo: "Que fará de Monsieur Hulot a vertigem existencial?" A ressalva não impede que se recomende *Hulot parmis nous* e a ocasião do lançamento em São Paulo de *Vacances de Monsieur Hulot* é a mais oportuna para isso.

1 *Editions du Cerf* — Paris — 1955.

2 *Telé-Ciné* n. 38 — 7.o ano.

No exame do ator, merece ser examinada a variada formação esportiva de Tati: a natação, o rugbi, o tênis, o box, a acrobacia, deram ao seu corpo a admirável maleabilidade que era a regra no grande cinema cômico americano. Quando Tati entrou para

o *music-hall* seus números eram a estilização, pela mímica, dos esportes que conhecia tão bem. A sua atividade de mimo, durante 15 anos, deve ser salientada já agora não só para sua formação de ator, mas também de autor. A criação mímica exige a meticulosa e íntima observação da realidade, e não há melhor exercício para um cineasta. Logo Tati ultrapassou os números esportivos ou realísticos para lançar-se em criações mais autônomas, como o *centauro*, que não foram esquecidas pelo público dos teatros de variedades de Paris. Se o nome de Tati não foi colocado ao lado dos renovadores da pantomima e da arte mímica, como Decroux, Marceau e Barrault, isso é devido à posição humilde do *music-hall* na hierarquia dos espetáculos. Mas já em 1936 Colette saudava "este artista surpreendente que inventou alguma coisa que participa da dança, do esporte, da sátira e do quadro vivo".

A primeira experiência cinematográfica de Tati, *Soigne ton Gauche*, era a ampliação, no registro cinematográfico, de seu número sobre o box. No segundo filme, *L'Ecole des Facteurs*, encontra-se o rascunho da primeira obra de longa-metragem de Tati, *Jour de Fête*, apresentada entre nós com o título *Carrossel de Esperança*. Surpreendia neste filme a riqueza de *gags* novos, o que, por si só, já seria suficiente para lhe assegurar um posto destacado na produção cinematográfica contemporânea. Melhor do que isso, porém, um tipo fora criado: o carteiro François, personagem característico da vida da província francesa que, encarnado e transformado por Tati, vive perante nós vinte quatro horas de onírica e alucinante fantasia. Apesar dessas qualidades, e do delineamento às vezes poético de uma atmosfera de aldeia, *Jour de Fête* nos deixava com a impressão final de que o cinema era para Tati sobretudo um instrumento a serviço de seu rico e variado talento de ator, de que quase todo esforço criador do autor se esgotava na procura de idéias para servir às possiblidades pessoais do intérprete. Tati demonstra em *Les Vacances de Monsieur Hulot* que sua contribuição para a expressão cinematográfica é ainda mais importante do que o enriquecimento que proporcionou à galeria dos cômicos do cinema.

Encontram-se nos escritos dedicados ao cinema a utilização freqüente da terminologia da arquitetura ou da música para indicar que a criação cinematográfica exige uma construção rigorosa e que o seu desenvolvimento deve ser ritmado. Rigor e ritmo tanto mais necessários uma vez que o cinema não

só precisa recriar o espaço, tarefa teoricamente fácil com um instrumento que reflete com fidelidade os seus fragmentos, mas sobretudo o tempo, elemento muito mais sutil e fugitivo, e que por isso mesmo exige uma meticulosa atenção. Na construção de um filme, do estabelecimento da continuidade até a montagem, mas sobretudo nesses dois momentos extremos, a construção do tempo é uma preocupação fundamental. A grande contribuição de Jacques Tati foi a de procurar captar o tempo, e não construí-lo.

Para atingir tal objetivo, tudo se passa como se Tati tivesse deliberado violar todas as normas habituais de construção cinematográfica. Não acredito porém que tenha havido conscientemente tomada de partido. Parece mais provável que a rebeldia de Tati tenha sido inocente e espontânea. Para exprimir determinada atmosfera e nela situar seus personagens, Tati deve ter sentido a resistência do instrumento cinematográfico e, livre de preconceitos profissionais, pôde revolucionar tranqüilamente a utilização convencional do cinema e encontrar, sem grandes lutas, o método de realização que lhe pareceu mais adequado para seus propósitos.

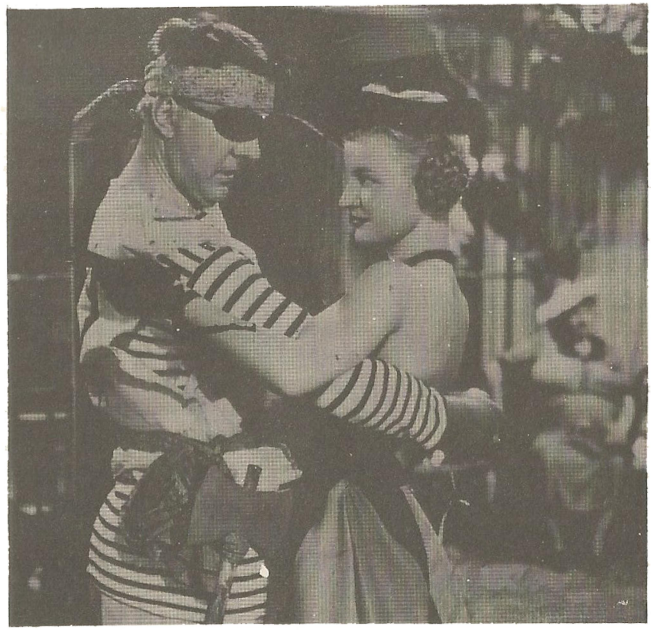
No cinema habitual, a noção do tempo nos é dada sobretudo pelo desenvolvimento de uma ação central ordenada, por uma série de momentos completos bem articulados, com situações precisas que encerram fatos significativos. No *Hulot* é inútil tentar encontrar uma linha de ação coerente. São numerosas as situações que ficam em suspenso, na maior desordem, sem nenhum prolongamento, e entre as maiores riquezas do filme está a proliferação de acontecimentos insignificantes. Cinema em geral é afirmação e imposição. No *Hulot* reina uma indeterminação vagabunda, um oferecimento pudico. As funções do diálogo são múltiplas e úteis: situar os personagens, auxiliar a ação, acentuar as intenções, etc. Os diálogos do *Hulot* não têm nenhuma dessas funções, para começar, são freqüentemente incompreensíveis.

Na atmosfera criada emerge o sentimento, e não a noção, do tempo captado e não construído. E não se trata de um sentimento vago, mas do fluir quotidiano das horas no espaço reduzido de uma praia e de um hotel.

A evocação, a propósito de *Vacances de Monsieur Hulot*, de problemas cinematográficos que podem, eventualmente, apresentar uma certa complexidade, não quer dizer que o filme seja *difícil*; mui-

to pelo contrário, e a prova disso é o imenso sucesso popular que o acompanhou por toda parte.

Travamos conhecimento, num hotel modesto de veraneio, nas praias da Mancha, com um homem de quem não mais esqueceremos, o sr. Hulot. Nunca ninguém, como ele, chegou com tanta boa vontade para passar suas férias. A sua comunicabilidade é intensa e sua cordialidade, de todos instantes. Mas o desejo de participação de Hulot, a sua desenvoltura inocente e *gaffeuse*, transformam-no logo num elemento estranho, num mundo hostil e medíocre de pequenos-burgueses em férias. Hulot poderia arrancá-los do tédio de suas existências, mas é provável que, de início, já o tenham considerado sobretudo como um cacete. A vitalidade de Hulot, entretanto é tamanha que durante todas as férias suas iniciativas se multiplicam e, em conseqüência, não cessa de aumentar o ostracismo a que o condenam os hóspedes e os empregados do Hotel. Só mesmo uma inglesa meio tonta não perde a magnífica oportunidade de tornar-se sua amiga. As crianças, se pudessem, também tomariam abertamente o seu partido. E ele ainda é secretamente admirado por um marido tímido. Mas apesar dessas vitórias parciais, os seus insucessos sociais solicitam não só o humor mas também a ternura.



Les Vacances de Monsieur Hulot

Na hora da partida e das despedidas, a crueldade daqueles que ignoram Hulot não impede que

tenham ficado marcados por ele, e as aventuras de herói de Tati durante as férias são, em definitivo, um triunfo da fantasia libertadora.

Tante Chinoise de Perlov

10-novembro-1956

A utilidade maior dos festivais consagrados aos filmes sobre a arte é permitir aos educadores e demais encarregados de orientação cultural a visão de uma extensa documentação cinematográfica que se encontra espalhada pelo mundo sem distribuição comercial regular. Em Edimburgo, os espectadores mais atentos são os delegados de instituições culturais, em primeiro lugar o *British Film Institute*, cuja função é a escolha dos filmes que devem ficar à disposição das escolas, museus e clubes da Grã-Bretanha. O objetivo principal da manifestação realizada no ano passado entre nós também foi o de provocar em nossas autoridades culturais, governamentais e privadas a tomada de consciência da possibilidade prática imediata de trazer de forma permanente para o Brasil um certo número de filmes, que dariam ao trabalho de divulgação artística, em todo o território nacional, o estímulo e o vigor de que tanto necessita. Ao que sabemos o resultado foi nulo, mas apesar do exemplo brasileiro negativo, cujas razões procuraremos esclarecer numa outra oportunidade, essa função útil dos festivais de filmes sobre arte é indiscutível.

Já não direi o mesmo do efeito que causa sobre um público mais amplo a apresentação num curto espaço de tempo de um grande número de filmes sobre arte. A saturação mais ou menos rápida, mas inevitável, perturba a boa apreciação dos programas. A organização dos próprios programas coloca problemas complexos. Os diferentes filmes juntados numa sessão exercem uma influência recíproca e tendem a formar uma unidade de espetáculo. Os organizadores procuram aliás distribuir os filmes de forma a provocar esse efeito. Tudo isso também prejudica consideravelmente a apreciação de obras que foram feitas para serem vistas, eventualmente como complementos, mas destacadas em seu gênero. E finalmente, o espectador é levado a fazer exigências de nível médio e pode facilmente negligenciar filmes defeituosos mas notáveis por um aspecto particular de sua realização ou pela importância de descoberta do assunto tratado. No último festival de

Edimburgo, foi projetada uma produção centro-americana sobre os *santeiros*, muito medíocre, mas fixando melhor do que qualquer outra a ligação entre o artista e a obra. Na mesma ocasião foi apresentado um documentário sobre afrescos primitivos da Dinamarca que constitui uma revelação. Como estes filmes foram programados ao lado de outros cujas qualidades médias eram mais altas, passaram quase desapercebidos.

Algumas dessas reflexões voltaram ao meu espírito quando vi ultimamente um filme ainda inacabado. *Tante Chinoise et les Autres*, realizado em Paris por um artista brasileiro, David Perlov. Assisti a uma *montagem* provisória em branco e preto de um filme que vai ter cores. O comentário foi dito, com muito sotaque, pelo próprio realizador durante a projeção e ainda não havia música. Acho provável que o filme vá ficar muito bom. Mas afirmo que mesmo se a montagem definitiva for incerta, o comentário malfalado e a música infeliz, *Tante Chinoise et les Autres* será uma obra marcante, pois o assunto é uma descoberta, e sua comunicabilidade está garantida pelas imagens conseguidas no Kodachrome por David Perlov e seu colaborador Jean Gonnet, cinegrafistas da *Cinemathéque Française*.

Não sei de outro brasileiro que, como David Perlov, tenha ido morar em Vitry, um arrabalde de Paris já com muitas características da vida provinciana, um lugar sobretudo imensamente triste. Ainda muito moço, tendo empregado toda a adolescência na militância sionista, foi como pintor que David Perlov chegou à França há uns quatro anos. A mutação do pintor em cineasta processou-se na úmida melancolia de Vitry e a ela não foram indiferentes as descobertas de David na casa onde morava. A família bem francesa que o hospedava não jogava nada fora e David passava os dias sem dinheiro nem inspiração mexendo nos guardados dos armários e cômodas. Foi assim que descobriu um caderno escolar amarelecido pelo tempo e cheio de estranhos desenhos infantis. Não foi difícil identificar o autor: uma menina que viveu nos últimos anos do século passado, chamada Marguerite. Franzina e doentia, desenhou o seu caderno quando tinha doze anos, e morreu adolescente.

Marguerite morava com a família na cidadezinha de Voiron, no sul da França. Em seus desenhos, que têm uma continuidade de história em quadrinhos, ela apresenta, encobertos por apelidos, os seus familiares, e situa a ação em Gonfaron, nome

de um vilarejo próximo. Tomando essas precauções elementares, Marguerite exprime livremente sua aversão desdenhosa pelos adultos, sua tristeza, às vezes sinistra, e sua fantasia. O personagem central é *Tante Chinoise*, pessoa feia e enérgica, fundadora do Exército da Salvação local. Marguerite a apresenta em toda sua importância, cercada de ajudantes, mas também em situação difícil num banquete, quando sofre desarranjo súbito que obriga os presentes a escancarar as janelas e a providenciar uma nova muda de roupas. No fim da história *Tante Chinoise* parte levada por um balão, enquanto um admirador inesperado fala com nostalgia de sua beleza...

Os bichos têm muita importância nos desenhos de Marguerite, os enormes camarões que puxam os carros alegóricos do Carnaval ou os cães endomingados que se cumprimentam tristemente na porta da Igreja no dia do Ano Novo. Mas os animais realmente íntimos e domésticos de Gonfaron são os ratos e os porcos. Uns ou outros estão constantemente presentes na vida pública ou privada dos personagens; nos casamentos quase que fazem parte dos enfeites do véu da noiva, e nas casas aferrolhadas são as testemunhas da ação importantíssima de contar dinheiro.

Os personagens secundários de Marguerite, quando não exprimem a vulgaridade ou a mediocridade, sugerem, eventualmente, o horror da loucura. As cores tendem por vezes a atenuar a atmosfera mas uma cabeça de morto espetada num pedaço de pau recoloca tudo em seus devidos tons. Apesar de tudo isso a presença da criança é constante nos desempenhos e fica ainda mais acentuada pelas legendas que Marguerite escreveu para sua história e que constituem o comentário do filme.

Não é por caso que os proprietários atuais do caderno de desenhos impuseram aos realizadores do filme a não divulgação do nome de família de Marguerite. Trata-se dos descendentes de *Tante Chinoise* e dos outros. Mas, graças a David Perlov, provavelmente discípulo de Jean Vigo, vamos poder tornar-nos cúmplices de uma menininha oprimida pelos adultos que se rebelou desenhando, há 60 anos.

17-novembro-1956

No último congresso da *Fédération International des Archives du Film*, em Dubrovnik, realizaram-se algumas sessões do *Comité International de Recherches sur l'Histoire et l'art du Cinéma*. A criação do *Comité* é recente, data de uns cinco anos, e responde à necessidade sentida pelos historiadores de cinema de diferentes países de dar aos seus trabalhos um desenvolvimento mais coordenado.

O ativamento das pesquisas históricas nos anos imediatamente anteriores à Segunda Guerra Mundial, coincidiu em cada país com o desenvolvimento das cinematecas. E' a tomada de consciência nos países mais adiantados da importância do fato cinematográfico.

No Brasil um exame superficial dá a impressão de que o trabalho de arquivamento de filmes está muito mais desenvolvido do que a pesquisa histórica. Uma melhor aproximação do problema mostra que por um lado ainda não existe entre nós uma verdadeira cinemateca, como demonstrei oportunamente, e que por outro os trabalhos históricos em curso têm uma importância fundamental.

Seria injustiça não fazer de início uma referência ao opúsculo de F. Silva Nobre, *Pequena História do Cinema Brasileiro* [1]. Apesar de sumário — trata-se de uma acumulação de notas dispostas cronologicamente — o trabalho de Silva Nobre pode ser utilizado como ponto de partida por quem, não dispondo de outro material, queira iniciar o estudo do cinema brasileiro. As lacunas e os erros do livro não são o defeito principal, mas sim a ausência total de referência às fontes de informação.

1 Cadernos AABB n. 5 — 1955 — Rio de Janeiro.

Ainda quanto ao material publicado são numerosos os artigos consagrados ao cinema brasileiro e seus autores são freqüentemente pessoas de competência de um Peri Ribas, Pedro Lima ou Alex Viany. Não é fácil localizar esses trabalhos espalhados pelas coleções de diferentes jornais e revistas. Urge o estabelecimento de uma bibliografia que torne acessível a consulta dessa documentação.

Tudo indica que a pesquisa histórica relativa ao cinema brasileiro vai entrar numa fase decisiva. Alex

Viany prepara para o Instituto Nacional do Livro uma contribuição básica, o repertório mais completo possível dos filmes realizados no Brasil, com as respectivas fichas técnicas. A intenção do INL seria a de programar toda uma série de publicações não só sobre o cinema brasileiro mas, o que também é importante, sobre o cinema no Brasil. Por seu lado, Benedito Duarte ultima a redação de um livro para uma editora paulista no qual reúne documentação sobre o movimento cinematográfico em São Paulo de 1946 a 1956. Que os historiadores abordem simultaneamente o passado recente e o mais longínquo de nosso cinema é prenúncio da melhor perspectiva cultural.

O acontecimento, porém, mais marcante no atual desenvolvimento das pesquisas é o início da publicação, pelo *Jornal do Cinema* [2], da *História do Cinema Brasileiro*, de Adhemar Gonzaga. O autor é militante cinematográfico há mais de vinte e cinco anos e durante todo um período do cinema brasileiro, *o da Cinedia*, foi sua figura central. Cada vez que as circunstâncias desfavoráveis lhe arrancam os estúdios e as câmaras das mãos, Adhemar Gonzaga, enquanto prepara sem esmorecimento a *révanche*, dedica-se a trabalhos de investigação histórica. Seu arquivo é riquíssimo e as primeiras páginas publicadas de sua *História* indicam que também nesse terreno sua contribuição será notável.

2 n. 39 — agosto de 1956 — Rio.

Uma qualidade excelente do trabalho de Gonzaga é a forma minuciosa pela qual comunica aos leitores suas fontes de informação. Para o período focalizado na parte publicada, que vai da introdução no Brasil de diferentes jogos óticos e outros espetáculos visuais até a chegada do cinema em julho de 1896, a fonte principal são os jornais, e o leitor fica reconhecido a Gonzaga por transcrever na íntegra as notícias e os comentários da época.

É curioso constatar como alguns jornalistas brasileiros de então estavam informados sobre os trabalho dos Lumière. Um deles, a propósito do *Kinetoscópio* de Edson, escreve, algumas semanas antes da sessão histórica do *Grand Café*: "O Cinematographo dos irmãos Lumière, de Lyon, distancia de muito o aparelho do grande inventor americano e arreda-o da concorrência". E quando se realiza no Rio a primeira demonstração de um aparelho batizado *Omniographo*, um outro jornalista escreve: "Cremos ser este o mesmo apparelho a que se dá o nome de cinematographo".

Esse *Omniographo*, "um aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e scenas animadas, por meio de uma serie enorme de photographias", aparecido no Rio em julho de 1896, talvez esclareça um pequeno enigma histórico. Causa espécie que a grande investida mundial dos aparelhos Lumière como tais, quer dizer enviados e *controlados* pela firma de Lyon, tenha atingido o Brasil bem depois de outros países da América do Sul. É possível que na corrida para a exploração comercial da projeção de imagens animadas os Lumière tenham sido, no Brasil, antecedidos por qualquer *franco-atirador* rival e nesse caso o *omniographo* seria uma das primeiríssimas contrafações, que logo depois iriam pulular, do *cinematographo* original. Os títulos das fitas apresentadas no Rio em 1896 sugerem que se tratava de uma mistura de produções dos Lumière com outras realizadas por Edison originalmente para o *Kinetoscopio*. Os verdadeiros *cinematographos* de Lumière só apareceriam no Rio no ano seguinte quando a fábrica de Lyon iniciou a venda livre de seus aparelhos.

Esta rápida digressão talvez já indique como é estimulante a leitura das páginas iniciais do livro de Adhemar Gonzaga. A análise atenta das coleções de jornais antigos, que é a primeira operação a ser feita numa pesquisa sobre os primórdios do cinema no Brasil, precisa ser repetida nas principais capitais brasileiras a fim de que se tenha a visão global do fenômeno e do seu mecanismo. Competiria aos clubes de cinema, esses focos de cultura cinematográfica em todo o Brasil, realizar este trabalho.

O fato de diferentes trabalhos de pesquisas históricas estarem encontrando editores, assim como a publicação num hebdomadário artístico e literário de uma entrevista de página inteira com Adhemar Gonzaga em torno de seus arquivos históricos, indica que o interesse por esse gênero de estudos está ultrapassando de muito o círculo restrito dos profissionais e especialistas [3].

É lembrada naquela entrevista a ótima influência exercida por Adhemar Gonzaga nos trabalhos da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a futura Cinemateca Brasileira. É com efeito a ele que se deve em grande parte o carinho com o qual são cuidados atualmente os velhos filmes brasileiros. Cedendo à Filmoteca todos os negativos da *Cinédia* e cópias de alguns importantes primitivos brasileiros como o *Exemplo Regenerador*, de Medina,

3 *Segredos e Mistérios do Cinema Brasileiro*, por Alex Viany em *Paratodos* Ano, n. 12.

Adhemar Gonzaga reforçou nos responsáveis pela instituição a tomada de consciência de que a missão fundamental de cada cinemateca é, de acordo aliás com a ideologia da FIAF, cuidar do patrimônio cinematográfico nacional.

Em matéria de pesquisa histórica está acontecendo no terreno nacional, entretanto, o mesmo que ocorria no internacional, uma dispersão de esforços e iniciativas que está exigindo um trabalho de coordenação e harmonização.

Nas reuniões de Dubrovnic foi solicitada a criação de uma Secção Brasileira do *Comité International de Recherches sur l'Histoire et l'Art du Cinema.* Para constituir o núcleo inicial da Secção Brasileira foram indicados o nomes de Adhemar Gonzaga, Alex Viany, Benedito Duarte, Pedro Lima, Peri Ribas e do autor deste artigo, como representantes da Cinemateca. Um trabalho interessante e útil nos espera na Secção Brasileira e no *Comité International*, ao lado de nossos colegas de todo o mundo.

60 anos de cinema

14-novembro-1956

Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa e figura central do movimento internacional de arquivos de filmes adquiriu um prestígio particular como realizador de exposições dedicadas ao cinema em Bruxelas e Belgrado. A ele também se deve o Museu de Cinema que durante anos esteve instalado na Avenida de Messine. Atualmente, o Museu encontra-se sem locais apropriados, o que é motivo de escândalo em Paris.

Para festejar o sexagésimo aniversário das primeiras exibições públicas do aparelho dos irmãos Lumière, o Museu de Arte Moderna de Paris [1] encarregou Henri Langlois de organizar uma grande exposição que se intitulou: *300 Annés de Cinématographie — 60 Ans de Cinéma*. Se bem que visitada por algumas dezenas de milhares de pessoas, a exposição parisiense era erudita e seu catálogo, um livro de 200 páginas, tornou-se um documento valioso nas bibliotecas especializadas. Os ingleses que refizeram em Londres a exposição decidiram intensificar ao máximo o seu apelo popular. O objetivo foi plenamente atingido, pois cerca de quatrocentas mil pessoas pagaram seis *shillings* para visitá-la e o catálogo, uma *plaquette* de trinta páginas variadas e vivas, foi reeditado várias vezes [2].

1. Edição *Musée d'Art Moderne* (Ville de Paris). *Les Presses Artistiques.*

2. *The Observer Film Exhibition — Sixty Years of Cinema. Pall Mall East, Trafalgar Square, London S.W.*

Organizou a exposição londrina o jornal *The Observer* com a colaboração do *British Film Institute e da Cinémathèque Française*. Não é a primeira vez que o prestigioso órgão liberal toma iniciativas culturais desta natureza. Ainda no ano passado realizou uma exposição sobre Diaghilev que obteve imenso sucesso e seu diretor, o imaginativo e audacioso Richard Buckle, tornou-se célebre nos meios, artísticos de Londres. Crítico de dança, diretor da revista *Ballet* e autor reputado de livros sobre Diaghilev, dificilmente se poderia encontrar alguém mais capacitado para montar uma exposição dedicada ao grande animador dos balés russos.

Richard Buckle aceitou a incumbência de realizar também a exposição *60 Anos de Cinema* e cercou-se de um grupo de mais de vinte colaboradores. *The Observer* pôs à sua disposição meios conside-

ráveis, cerca de sessenta mil libras. Amplas construções temporárias foram levantadas em pleno *Trafalgar Square*, ao lado da *National Gallery*, compreendendo dezoito salas de exposição e um cinema *antigo* para projeção de filmes clássicos.

O interesse da exposição foi grande e seu sucesso ultrapassou todas as expectativas, porém ficou evidente que o cinema não era para Buckle um terreno sólido como o ballet. O princípio, excelente, das duas exposições, foi o mesmo: oferecer ao público possibilidades de cultura, mas apresentar tudo de tal forma que as pessoas, instruindo-se ou não, se divirtam. Tudo indica que, na exposição, Diaghilev o princípio foi plenamente realizado, ao passo que na do cinema, Buckle substituiu a formação cinematográfica coerente que não possui por um insinuante, inteligente e irresponsável amadorismo.

A escolha, quase sempre arbitrária, dos artistas para decorar as salas, recaiu muitas vezes em jovens talentosos que, não tendo pelo cinema nenhum interesse particular, se limitaram a uma afirmação artística pessoal. Em segundo plano, a matéria cinematográfica que deveriam servir. Esse defeito, lamentável sobretudo na grande sala dedicada ao cinema americano posterior a 1927, manifesta-se desde o *hall* de entrada, onde grandes figuras esculpidas por Astrid Zidower ilustram o tema da invasão de um estúdio cinematográfico por anjos. A idéia foi curiosa mas sua realização transformou-se numa variação poética gratuita sem relação com o assunto da exposição.

As primeiras salas foram entregues a Lotte Reiniger, a pioneira alemã dos filmes de silhuetas, e aqui o acerto da escolha foi total. No vestíbulo esperam-nos os profetas, desde o poeta Lucrécio, que há dois mil anos descreveu o fenômeno da persistência das imagens na retina, até Plateau que no século dezenove produziu com o Phenakisticopio a imagem em movimento. Este e outros aparelhos, Stroboscópio, Zootrópio, etc., enchem, ao lado das lanternas mágicas, sombras chinesas, javanesas e *karagos* turcos, a sala seguinte, a mais bela de todas. Enquanto se apreciam as vitrinas circulares nas quais funcionam os aparelhos de jogos visuais, ouve-se um concerto ininterrupto de caixinhas de música.

Ao lado da artística e espetacular, o cinema tem uma linhagem científica e a sala a ela consagrada é dominada pelos pássaros esculpidos de Marey que,

acionados, recompõem harmoniosamente os movimentos do vôo. Mas já numa pequena tela disposta num canto, o trem dos Lumière não pára nunca de chegar. Pediu-se a Roy Hobdell que pintasse figuras em *trompe-l'oeil* e estilo rococó para ilustrar a sala Meliès. Pena perdida, pois o Museu e a Exposição de Paris já haviam largamente demonstrado que Meliès se ilustra admiravelmente a si próprio e que o melhor *décor* para recebê-lo é o constituído por fotografias ampliadas de seus filmes. Mas nem sempre as ampliações fotográficas são uma solução, e a presença nas paredes de uma escada de largos painéis de cenas de *Nascimento de uma Nação* e de *Intolerância* não dá ao público uma idéia mesmo sumária da posição ocupada por D. W. Griffith na história do cinema.

Chegamos a um momento importantíssimo para a história do cinema, a década dos anos vinte, e para este período em Hollywood foi dedicada uma grande sala circular cujas paredes foram totalmente cobertas por uma gigantesca fotomontagem. Desta vez, o decorador David Evans utilizou material estritamente cinematográfico, retratos de atores e de ambientes de suas residências em Bervely Hills. O catálogo informa que o cinema se transformou num grande negócio baseado no *star system* e com efeito lá estão os atores magnificamente distribuídos através das paredes. A fotomontagem procura ainda recriar um pouco da atmosfera mitológica que cercava os astros e estrelas na lendária extravagância dos *twenties*. Tudo isso é justificado historicamente e oferece boas oportunidades para acentuar o lado divertido de uma exposição. Mas a ausência total de qualquer perspectiva cultural e, portanto, crítica, empobrece irremediavelmente o esforço que se limita a estimular a nostalgia saudosista dos mais velhos ou a curiosidade pelo exotismo dos mais jovens. Citemos para exemplificar o caso de Erich von Stroheim. Evidentemente, lá está ele no painel e em primeiro plano. A única ambição dos organizadores da exposição é sugerir ao público de hoje a impressão que causava no de trinta anos atrás um nome e uma personalidade manipulados pela máquina de publicidade dos grandes estúdios. Não há nenhuma indicação a respeito da contribuição e do combate de Stroheim para a expressão cinematográfica. Não foi feita nenhuma espécie de tentativa para dizer ao visitante que naquele tempo, em Hollywood, Stroheim realizou um filme chamado *Greed*. A única personalidade da fotomontagem que é retomada no correr

da exposição é a mais fácil, porque mais popular: Chaplin.

O mal-entendido que provoca a visão de Hollywood no tempo do cinema mudo é agravado pela seriedade da sala seguinte em que, para apresentar o Filme como Arte são reunidos o cinema expressionista alemão, a grande época do cinema russo, a vanguarda francesa e as escolas nórdicas. Para ilustrar a contribuição de Eisenstein, um jogo de fotografias de todas as tomadas do massacre nas escadarias de Odessa é mecânica e sucessivamente apresentado e, mais tarde, o espectador poderá ver a seqüência projetada na tela.

Quando o visitante ainda está absorvido na contemplação de imagens do cinema mudo, como por exemplo, a face da Joana D'Arc, de Dreyer, ouve ao longe, indistintamente, um ruído estranho. O visitante já está ao pé da porta de entrada de uma nova sala, e compreende então, subitamente, que findou a época do cinema mudo. Espera-o um largo corredor mergulhado numa semipenumbra e dominado por um gigantesco painel que evoca os arranhacéus de Nova Iorque, e onde, sentado em bancos de madeira, ouve a voz de Al Jolson cantando em *The Jazz Singer* ou dizendo na sua voz fanhosa a frase famosa: *"You ain't heard nothing yet, folks, listen to this"*. Esta passagem do mudo para o falado foi o maior achado do talento de Buckle. Daí por diante os pontos mais altos da exposição já foram vistos. Já disse o que fizeram da sala do cinema americano posterior a 1927. O material fotográfico do cinema francês mais recente foi valorizado pelo bom gosto extremo das decorações de Jean Hugo e o catálogo informa que "Renoir e Vigo são provavelmente os mais completos artistas que já trabalharam em cinema". A ampliação quase ao tamanho natural de uma rua das docas de Londres tende a reduzir o moderno cinema inglês ao documentário, o que, evidentemente, é por demais sumário.

A exposição que começara com as silhuetas dos precursores conclui-se com um teatro de sombras vivas, do qual o visitante, antes de ser espectador, será o ator inconsciente.

Não sei se o meu comentário deixou claro que, apesar de todas as restrições que podem e devem ser feitas, a exposição do *The Observer* foi um acontecimento extremamente importante para a cultura cinematográfica. O pequeno cinema anexo onde eram projetados os filmes clássicos lotou durante vários meses. Centenas de milhares de pessoas ti-

veram a oportunidade de tomada de consciência histórica do cinema. E dessas, alguns milhares ingressaram no quadro de associados do *British Film Institute*, a Cinemateca Britânica.

O pensamento de Nicholas Ray

1-dezembro-1956

As livrarias dos países de língua inglesa já devem ter recebido o volume *Rebel: The Story of a Film* [1], escrito por Nicholas Ray com a colaboração de Gavin Lambert. Esse tipo de livro, como o que Lilian Ross consagrou à realização de *Red Badge of Courage* (*Glória de um Covarde*), de Huston, pode ajudar a crítica a fundamentar de modo mais consistente as variações estéticas consagradas ao cinema norte-americano, que se ressentem em geral da falta de detalhes sobre as condições de produção vigentes em Hollywood. Melhor porém do que o livro de Lilian Ross onde, apesar de Huston ter comunicado à autora suas idéias e intenções, reina uma atmosfera de reportagem exterior, o volume de Nicholas Ray e Gavin Lambert permitirá que se conheça o pensamento do autor de *Rebel without a Cause* (*Juventude Transviada*). É pelo menos o que se depreende do fragmento publicado por *Sight and Sound* [2].

1 *Harpers.*

2 Volume 26, nº 2, Autumn 1956.

Ao interesse com que os meios europeus de cultura cinematográfica seguem as atividades de Nicholas Ray, não é indiferente a sua aproximação intelectual e profissional com Gavin Lambert. Fundador da revista *Sequence*, membro proeminente do *British Film Institute* e editor, durante anos, de *Sight and Sound*, Gavin Lambert é um crítico e autor da raça dos James Agee. É provável que sua contribuição artística, mesmo eventualmente frustrada, para a indústria cinematográfica, seja pelo menos tão significativa quanto a de Agee, cujo último lampejo assistimos em *The Night of the Hunter* (*Mensageiro do Diabo*).

O fragmento do livro de Ray mostra que ele goza em Hollywood de uma situação invejável. A companhia *Warners* que lhe propõe um filme sobre as fantasias de violência reveladas em estado hipnótico por um jovem delinqüente, baseado no livro *Rebel without a Cause*, de Robert Lindner, cujos direitos já haviam sido adquiridos, Ray retruca com a contraproposta de uma idéia original sua. Não só impõe a sua história, mas o livro sugerido utiliza o título que lhe agradava. Foi ainda facultada a Ray a

escolha, e isso é bastante incomum, do produtor executivo do filme, dentre os que no momento estavam sob contrato na *Warners*. Não apenas teve a mesma liberdade na escolha do roteirista mas pôde substituí-lo duas vezes até encontrar um terceiro que lhe conviesse.

Nicholas Ray sabia o que queria. Rejeitara a idéia do filme sobre os delírios do paciente de Robert Lindner por se tratar de um caso já bastante nítido de delinqüência. O que o interessava no momento era a situação de jovens delinqüentes por assim dizer normais. Esses eram os personagens da sinopse que preparara e à qual deu o título de *The Blind Run*. A expressão "corrida cega" aplicava-se não só ao comportamento geral dos personagens diante da vida mas também a um momento preciso da ação, uma corrida cega de automóveis num túnel. Se *The Blind Run* era uma simples idéia para filme, ainda sem estrutura dramática, continha um ponto de vista preciso. Esse ponto de vista, e de partida, era que os atos sem objetivo claro dos jovens delinqüentes nascem do isolamento e do ressentimento que experimentam no seio da família. Pela freqüentação dos departamentos juvenis da polícia, Nicholas Ray pôde verificar a justeza de sua idéia e iniciar a visualização de seus personagens. O encontro com um adolescente de 16 anos que "para se divertir" atirara o automóvel num grupo de crianças, terá importância para a criação do personagem de Platão, se bem que Ray, preocupado em evitar os casos extremos de delinqüência, tenha substituído o massacre de crianças por um automóvel pelo de cachorrinhos por tiros de revólver.

Nicholas Ray levou realmente a sério o assunto. O critério utilizado na escolha de seus companheiros de trabalho foi o da familiaridade com os problemas da juventude. Pediu a colaboração de David Weisbart como produtor executivo, porque este tem dois filhos adolescentes. Antes de entrar para o cinema, o escritor Leon Uris dirigira um grande jornal onde se tornou conhecido como o *confessor* de cerca de quarenta jovens que tinha sob suas órdens, razão determinante do seu contrato como roteirista. Quando foi preciso substituí-lo, a escolha caiu sobre Irving Shulman, porque fora professor de ginásio; e também porque tinha paixão por carros esporte, terreno comum a James Dean, o que, segundo o diretor, poderia facilitar o trabalho de equipe. O jovem ator de *East of Eden* (*Vidas Amargas*) havia sido escolhido por Ray ao assistir ao filme de

Kazan. Quando Nicholas Ray conheceu melhor a personalidade de James Dean, a sua insegurança, a sua necessidade de encorajamento, de tolerância e compreensão, não só confirmou sua escolha como regozijou-se por ela. Estas indicações sobre o método de trabalho de Ray devem ser completadas por uma alusão a experiências pessoais, que provavelmente melhor esclarecem sua preocupação com o problema do adolescente e de suas relações familiares: quando a *Warners* apresentou fortes objeções à cena do filme que mostra um cheque acompanhado de quatro palavras batidas a máquina, "para manutenção do filho", como único contato entre Platão e o pai, Nicholas Ray explicou estar tanto mais convencido da realidade do episódio quanto ele próprio tinha dois filhos naquela situação.

Todos esses elementos de informação evidenciam, e algumas preocupações ingênuas não desmentem, a determinação de Nicholas Ray em realizar um filme que suscitasse preocupação por alguns problemas focalizados com seriedade. Podemos desde já perguntar em que medida se reflete no filme realizado toda essa seriedade de intenções. Só conheceremos as condições exatas da realização propriamente dita de *Rebel without a Cause* quando lermos o livro de Ray, porém tudo indica que as eventuais pressões externas não foram decisivas no processo de degradação do seu pensamento. Naturalmente que a culpa pode ser jogada inteiramente sobre Hollywood. Para isso basta pensarmos em toda Hollywood que existe dentro de Nicholas Ray, informando suas concepções dramáticas e seus objetivos artísticos.

O primeiro movimento do pensamento de Nicholas Ray foi o de um moralista e mesmo no filme realizado ainda se encontram resquícios de incontestável boa fé inicial. O assunto proposto era, pois, o de que jovens mais ou menos normais podem ser levados à delinqüência pela influência nefasta de seus lares. Preocupado em não se limitar a casos singulares e extremos, Ray apresentou três tipos de família que cobrem uma larga média. Uma delas destruída pelo divórcio, outra dominada pelas constantes disputas do casal e a terceira na qual reina a harmonia entre o pai e a mãe. Uma quarta família é apenas sugerida numa cena entre um dos sequazes de Buzz e o pai, na porta da delegacia. Já vemos que o desenvolvimento lógico do ponto de partida de Ray o levaria a meditações extremamente importantes e graves. Como a fonte dos distúrbios dos ado-

lescentes é a família, e como as famílias focalizadas não apresentam nada de particularmente delinqüente, a tese sugerida seria a da agonia da própria instituição da família em largos setores da comunidade. Este pensamento só transparece no filme de forma discreta e às vezes confusa. Deve ser curioso o exame detalhado do processo de diluição desse ponto central durante o desenvolvimento da realização de *Rebel without a Cause*.

A fidelidade ao espírito da sinopse de *The Blind Run* exigia que os pólos dramáticos fossem os jovens de um lado, as famílias do outro. O conflito central deveria eclodir entre esses dois elementos. Acontece, porém, que tendo sido admitida como ponto de partida a *inocência* dos jovens e a metafísica hollywoodiana exigindo nos conflitos uma demarcação entre as forças do bem e do mal, os realizadores seriam levados a concentrar toda a carga negativa nas famílias. O filme mostra que esse perigoso empreendimento foi evitado. Apesar de uma seqüência onde James (Dean) Stark quase estrangula o pai, dá safanões na mãe e pontapés no retrato da avó, o filme é de tal forma construído que no conjunto os conflitos familiares, que deveriam constituir o centro constante de interesse, passam para o segundo plano em benefício de cenas acessórias e conflitos paralelos transformados nos *morceaux de bravoure* da fita. Nicholas Ray exprimiu seu reconhecimento a Irving Shulman pela idéia do *chickie run* na direção do abismo, que substituiu a "corrida cega" do projeto original, mas em seguida ele interrompeu a colaboração com o roteirista porque este não admitia a seqüência final do planetário. Aplaudindo ou censurando Shulman, Ray estava nos dois casos, traindo os seus propósitos, criando situações tensas ou enfáticas fora de sua linha original. Ainda mais grave é a seqüência da briga entre os amigos de Buzz e Platão, momento de *suspense* do filme, pois a sua função é escamotear o verdadeiro conflito, o das famílias, implícito em toda a história. Esta briga é tanto mais arbitrária, ou antes, de *má fé*, que segundo a ideologia do autor não há nenhuma diferença de situação entre Buzz e seus amigos e Jimmy, Platão ou a moça.

Os *fins felizes* de Hollywood são freqüentemente irrisórios. É verdade que Platão assassinado pela polícia (que o filme sugere às vezes como substituto possível da família) não teve um fim feliz, mas o que dizer do rapaz e da moça que escapam da danação familiar dando os primeiros passos para a

constituição de nova família? Mesmo o sorriso palerma dos pais não nos convence de uma eventual ironia de Ray. A trama de concessões em que se envolveu dificilmente lhe permitiria uma conclusão lúcida e cáustica.

Nicholas Ray considera *Romeu e Julieta* como a melhor história já escrita sobre a "delinqüência juvenil". Criando a sua história ele esqueceu que na peça de Shakespeare os *vilões* são as famílias dos Montequios e dos Capuletos e que só aceitamos o *fim digno* porque os culpados são duramente castigados em seus sentimentos.

Rebel without a Cause

Com as visões de fim do mundo no planetário e com a preocupação de respeito às três unidades, Nicholas Ray teve a pretensão de dar ao seu filme uma dimensão de tragédia clássica. Na realidade essa intenção foi o álibi para a traição de propósitos iniciais aparentemente mais modestos e certamente mais corajosos. O resultado final é melancólico. Um

homem inteligente, hábil cineasta e dispondo de rara liberdade, realiza um filme a que se assiste dificilmente uma segunda vez.

Novos horizontes

8-dezembro-1956

Para os meios cinematográficos paulistas o ano de 1956 vai concluir-se numa atmosfera de euforia. Depois do decisivo arranco industrial promovido sobretudo pelo sr. Franco Zampari a partir de 1950 e ilustrado particularmente pela chegada ao Brasil de Alberto Cavalcanti e pelo sucesso espetacular do sr. Lima Barreto, o cinema paulista conheceu durante anos vicissitudes que davam a impressão de lenta mas inexorável agonia. A vontade de viver que tinha o cinema paulista manifestava-se pela admirável teimosia dos *independentes*, mas como acreditar nessa possibilidade de vida quando pesava sobre nós a ameaça de uma catástrofe nacional: o aniquilamento do parque industrial cinematográfico de São Paulo?

Uma apreciação em profundidade da reviravolta que está se desenvolvendo não é por enquanto possível; o processo ainda está em pleno curso e seria necessária certa perspectiva para a avaliação exata de um fenômeno cujos aspectos sociais, econômicos e culturais são intimamente entrelaçados e extremamente complexos. Mas se a causa do cinema paulista sair vitoriosa da atual emergência, penso que o acontecimento terá uma repercussão na vida brasileira que ultrapassará os horizontes da atividade cinematográfica. A vitória do cinema paulista seria ao mesmo tempo, e de maneira tão indiscutível, a vitória da inteligência, da competência e da boa-fé, que poderia causar o mais salutar dos impactos em vastos setores da vida brasileira narcotizados pelo ceticismo e pela indiferença.

O que condenou à esterilidade várias iniciativas em favor do cinema nacional foi a falta de adequação técnica e a heterogeneidade de propósitos das associações, congressos, conferências ou mesas-redondas por intermédio das quais se apelava para os poderes e para a opinião. Na melhor das hipóteses essas atividades só poderiam servir para agitar os problemas cinematográficos e mesmo quando essa agitação não perdia de vista seus propósitos iniciais, ela se limitava a provocar estímulos sentimentais dentro de fórmulas gastas ou esquemas

simplistas, quando não resvalava para as palavras de ordem demagógicas.

Na fase atual a luta pelo cinema nacional em São Paulo assumiu um aspecto novo, caracterizado pela clareza das intenções e pelo horror às frases feitas. Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo. As condições para esse novo curso foram preparadas pelo esforço contínuo de várias pessoas. As monografias do sr. Cavaleiro Lima ou os relatórios do sr. Jacques Dezhelein, que são hoje documentos básicos para qualquer ação relativa ao cinema nacional, não surgiram milagrosamente mas foram o fruto de um longo e paciente trabalho de pesquisa e interpretação. Na crítica cinematográfica, cujo papel também foi relevante, seria injustiça não salientar o pensamento e a ação do sr. Flávio Tambellini, sempre presentes de forma decisiva no impulso inicial dado aos diferentes projetos atualmente em desenvolvimento.

Contribuiu poderosamente para a criação do clima atual a harmoniosa unidade que se estabeleceu nos meios cinematográficos paulistas. As associações dos produtores, dos técnicos e dos críticos foram renovadas ou criadas em bases sólidas e realmente representativas. Essas associações estabeleceram entre si um íntimo contato e ligaram-se, para o trabalho comum, com as instituições culturais cinematográficas, o Seminário de Cinema do Museu de Arte e a Filmoteca do Museu de Arte Moderna. O quadro completou-se com a aproximação, festejada por todos, do Sindicato dos Exibidores.

Nesse quadro de entidades profissionais e culturais sólida e espontaneamente unidas pela melhor fé nos destinos do cinema nacional, as competências e inteligências estão podendo dar o rendimento máximo. E um fato que me parece ter uma importância excepcional é a forma justa com que os poderes públicos têm reagido diante desse fenômeno. Nada ainda pode ser previsto no que se refere à esfera federal, que freqüentemente se conserva tão distante das iniciativas paulistas, mas no que se refere aos governos estadual e municipal, o interesse ativo que têm demonstrado pelos projetos e sugestões que lhes foram submetidos abre largos horizontes para a cinematografia paulista. Iniciativas como o financiamento de filmes nacionais pelo Banco do Estado, ou o adicional cobrado em benefício do cinema paulista já são realidades legais e vivas. O Serviço Municipal de Cinema, dirigido pelo sr. Be-

nedito Duarte, está em pleno funcionamento. Chamando representantes das associações profissionais entidades culturais para constituir *Comissões de Cinema* os governos do Município e do Estado dão um vigoroso encorajamento ao esforço iniciado.

No terreno cultural o panorama não é menos promissor. As tradicionais entidades paulistanas que se dedicam aos trabalhos culturais de preservação, documentação e difusão cinematográficas ou ao ensino do cinema, vão poder cumprir plenamente a sua missão graças à lei municipal que entrará em vigor em janeiro de 1957.

Os clubes de cinema têm um papel importante a desempenhar e a criação do *Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo* facilitará o desenvolvimento e a generalização desses focos de cultura cinematográfica. Um trabalho em profundidade particularmente útil é o das *Equipes de Formação Cinematográfica* que promovem cursos de cinema em vários colégios da capital. *O Grupo Cultura e Cinema* já completou suas reuniões preparatórias e iniciará suas atividades em 1957. O objetivo do *Grupo* é alargar e aprofundar em trabalhos conjuntos a cultura cinematográfica de seus membros e, por intermédio de cursos de iniciação, estimular e orientar a formação de novos quadros. As relações entre as entidades cinematográficas e diferentes Institutos Universitários tendem a se estreitar. E finalmente numa defesa de tese da Faculdade de Medicina a palavra *filmologia* já foi pronunciada...

O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permita dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstâncias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade.

Evocação campineira

15-dezembro-1956

Depois do exemplo paulistano as iniciativas legislativas municipais em favor do cinema nacional tendem a se propagar. Em Campinas, Santos, Sorocaba e Ribeirão Preto já se prenuncia a articulação de movimentos destinados a interessar as respectivas Câmaras Municipais pela elaboração de leis que, respeitando as pecularidades locais, se inspirem na promulgada pelos edis da Capital paulista e que dentro de duas semanas entrará em execução. Não é impossível que a pioneira dessa etapa da tomada de consciência da importância de um cinema brasileiro seja a cidade de Campinas. Se isso acontecer, a *segunda Capital paulista* reatará uma tradição que seria oportuno relembrarmos.

Existe na história do cinema brasileiro um *ciclo campineiro* que ainda não foi devidamente estudado e esclarecido. Talvez os livros atualmente em elaboração, como os de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Peri Ribas e Alex Viany, consagrem um capítulo importante aos esforços cinematográficos realizados em Campinas, de 1923 a 1925. Sobretudo Adhemar Gonzaga, que segundo atesta um dos documentos fotográficos desta página, conheceu o grupo de perto.

Conforme indica o fichário organizado na Cinemateca Brasileira pelo sr. Caio Scheiby, do ciclo campineiro existem traços de quatro *produtoras: Fenix, Apa, Selecta* e *Condor*. Não é certo, porém, que todas tenham realizado mais de um filme.

Da *Fenix* foi depositada na Cinemateca uma cópia, infelizmente fragmentária e em mau estado, de *João da Mata*, de Amilcar Alves. Das outras fitas só restam, salvo novas descobertas, algumas fotografias e as lembranças, comunicadas ao acaso de conversas, dos participantes das aventuras cinematográficas.

Como todo pioneirismo cinematográfico, o campineiro foi rico em personalidades singulares. Do ator Rolando esqueceu-se o sobrenome, mas não o hábito de envergar o *smoking* com extrema freqüência, mesmo de dia. "Em Hollywood é assim", explicava para os provincianos. Efetivamente, Ro-

lando chegara pouco tempo antes de Hollywood, onde para a glória de Belém do Pará, sua terra natal, havia trabalhado com Mae Murray em *Fascinação*. Um papel central na produção cinematográfica de Campinas foi representado por um personagem que de início se fazia chamar conde Eugenio Maria Piglinioni Rossiglione de Farnet; logo, porém, americanizou-se, trocando esse nome para o de William C. Kerrigan.

A fascinação ainda recente exercida pelo cinema da América dominava todas as preocupações. O jovem Santos Galvão, caixeiro do *Rei do Pano*, foi contratado devido a sua semelhança com Sessue Hayakawa; consideravam o bancário Roberto Zanga como rival de Lon Chaney. Quando a *Apa Film* prosperou um pouco, contratou os artistas americanos Arty Accord e Louise Lorrain, celebridades que iam custar aos campineiros 10.000 dólares, cerca de 60 contos. A revolução do general Isidoro impediu que os artistas desembarcassem em Santos.

A fundação da *Apa* está intimamente ligada às atividades do antigo conde. Kerrigan fundara uma escola de cinema, onde em pouco tempo cerca de cinqüenta alunos se exercitavam, diante de espelhos, a exprimir os sentimentos fundamentais: alegria, horror, esperança etc. A escola provocava uma intensa curiosidade e eram numerosas as pessoas que pagavam apenas para assistir às aulas dadas aos alunos regularmente inscritos a trinta mil-réis por mês. Alguns capitalistas interessaram-se pelo movimento e assim nasceu a *Apa Film*, com o capital de 100 contos.

O primeiro filme rodado pela companhia foi *Sofrer para Gozar*, que custou 40 contos. O diretor foi Kerrigan, Rolando o decorador. Felipe Ricci, outro nome fundamental da *escola*, foi o cinegrafista. A atmosfera do filme era a de *western* e as seqüências principais desenrolavam-se no *saloon* de Harry, um chinês sinistro interpretado naturalmente pelo caixeiro Galvão. *Sofrer para Gozar* foi distribuído sobretudo no Interior, mas os 40 contos voltaram rapidamente e a margem de lucro foi confortável. Imediatamente promoveu-se um aumento do capital para 200 contos. O estúdio instalado numa garagem da rua General Osório, pareceu insuficiente, sendo adquirido um terreno para nova construção. A *Apa* lançou-se na realização de *A Carne*, de Julio Ribeiro. Surgiram dificuldades de toda sorte. Kerrigan foi substituído na direção por Felippe Ricci. A história era considerada audaciosa e temia-se que a atriz

Sofrer para Gozar

principal abandonasse o trabalho se descobrisse o sentido exato do enredo. No contorno dessa dificuldade Ricci fez que uma passagem de seu filme prenunciasse a célebre seqüência dos cavalos no *Êxtase* de Machaty, com Heddy Lamar. Não podendo filmar uma cena de amor particularmente realista num bosque, Ricci, inspirando-se no romance, apelou para estranhas imagens de um touro e de uma vaca. Ignorante das possibilidades metafóricas do cinema, a atriz não compreendia, por que depois de uma cena idílica o diretor lhe pedia que exprimisse o mais profundo cansaço. *A Carne* custou 100 contos e foi um fracasso, provocando a derrocada da *Apa Film.*

De outros filmes do período campineiro como por exemplo *Mocidade Louca*, de Felippe Ricci, ou *Alma Gentil*, de Dardes Neto, restam ainda alguns traços. Mas onde poderão ser encontradas informações e pelo menos algumas fotografias? E terá de ser inteiramente abandonada a esperança de se encontrarem cópias desses e de outros filmes? As respostas a essas e a muitas outras perguntas deverão ser dadas por pesquisadores campineiros interessados na cultura cinematográfica. Também lhes competiria examinar criticamente as lendas que necessariamente envolvem todo pioneirismo cinematográfico. Não me surpreenderia se algumas dessas

lendas tivessem penetrado o lado anedótico desta minha evocação.

Esses pesquisadores serão certamente auxiliados pela renascença cinematográfica campineira. O movimento cinematográfico que atualmente se articula está ligado aos esforços do *Centro de Ciências, Letras e Artes*, uma das instituições de cultura do Estado de melhores tradições. Tudo indica que em Campinas uma eventual prosperidade industrial do cinema será inseparável do florescimento da cultura cinematográfica. Tudo depende, porém, de uma lei municipal que ampare a renascente produção cinematográfica local, dando-lhe a possibilidade de se solidificar. Do contrário, as tentativas continuarão esparsas e serão fatalmente atraídas para a zona de influência paulistana.

Votada a lei municipal, Campinas, com uma produção contínua e um movimento vigoroso de cultura cinematográfica, será realmente a segunda Capital paulista do cinema.

Objetividade e metamorfose

22-dezembro-1956

É costume caçoar-se dos sociólogos que depois de uma semana em Hollywood escrevem ensaios onde comparam certos hábitos cinematográficos a ritos de iniciação em vigor nesta ou naquela tribo polinesiana. A freqüência do fenômeno provocou nos meios de cultura cinematográfica muita desconfiança quanto à atitude de segurança imperturbável de certos universitários diante do fenômeno cinematográfico, segurança tanto maior quanto menor a familiaridade com o assunto tratado.

Não sei como a gente do cinema e da sociologia receberá o livro de Edgar Morin [1]. Seria difícil determinar a qual dos dois grupos o autor pertence mais intimamente. Discípulo de Georges Friedman, é no *Centre d'Etudes Sociologiques, Centre National de la Recherche Scientifique*, que Morin realiza suas pesquisas, dedicando porém boa parte de seu tempo às manifestações culturais cinematográficas, particularmente as da Cinemateca Francesa. Como professor, Morin atua num terreno intermediário, o *Institut de Filmologie* da Universidade de Paris. Diferentemente de Cohen-Séat, o pai da Filmologia, que faz questão de não citar um só filme ou nome cinematográfico em seu volume de introdução geral ao *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma* [2], Morin é um fã que conclui a sua orientação bibliográfica com as seguintes palavras: *"... et, de préférence à tout, sans discrimination: Films".*

Edgar Morin coloca como epígrafe do seu livro um apelo de Bela Balazs, pioneiro da teorização cinematográfica, às elites intelectuais do mundo, pretendendo respondê-lo seriamente: "A arte do cinema... deseja ser um objeto digno de vossas meditações. O cinema reclama um capítulo nesses grandes sistemas onde se trata de tudo, menos de cinema". Morin deseja encarar o cinema em sua totalidade humana. Num segundo livro ele tratará dos problemas colocados pelo conteúdo dos filmes e do papel do cinema na sociedade contemporânea. Neste primeiro volume seu objetivo é esclarecer o fenômeno cinematográfico por um método de antropologia genética. O livro é sobretudo uma longa meditação

1 *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire — Essai d'Anthropologie Sociologique — Les Editions de Minuit* — 1956.

2 *Presses Universitaires de France* — 1946.

sobre a história do cinema, que o autor conhece admiravelmente bem. A linguagem de Morin é quase sempre muito feliz, por isso devemos utilizá-la para transmitir seu pensamento, abstendo-nos do emprego das aspas que dificultariam o resumo.

Em geral os autores destacam no pré-cinema a existência de duas linhagens, a científica e a espetacular, que iriam se fundir na descoberta do cinematógrafo. Na linhagem científica, representada por homens como Marey ou Muybridge, havia a preocupação de refletir o mundo a fim de melhor estudar os fenômenos da natureza. O aparelho que procuravam inventar deveria ser para o fisiologista o que é o microscópio para o anatomista. Paralelamente teria prosperado a linhagem espetacular das sombras chinesas, lanternas mágicas, dos jogos e brinquedos, dos convites à gratuidade do sonho. A tese bastante consistente de Morin é a de que não se pode colocar o cinematógrafo, em nenhum momento de sua gênese e desenvolvimento, unicamente no campo da ciência ou no do sonho. Há uma constante mistura de ciências físicas, magia, pesquisas ópticas, fantasmagorias, religião e arte. No século XIX esse constante zigue-zague entre pesquisa e jogo, laboratório e espetáculo, toma a forma do fenaquitiscópio, que leva ao zootropio, que por sua vez conduz às projeções animadas da lanterna mágica, culminando na cronofotografia. Os inventores, sonhadores, *bricoleurs*, aparecem como pertencentes todos à mesma família psicológica. O cientista Joseph Plateau fixa o sol durante vinte e cinco minutos, o que o torna cego, mas descobre um brinquedo novo, o fenaquitiscópio. Inventores fantasistas transformam-se em sábios. O professor de ciências naturais, Emile Renaud, torna-se diretor de teatro óptico. É grande o papel dos fanáticos, maníacos, sonhadores e iluminados. Bernard Palissy é capaz de sacrificar todos os seus móveis em troca de alguns segundos de imagem trêmula, como lembra Bazin citado por Morin.

Essas atividades conduzem ao cinematógrafo, que, segundo observa Morin, deveria ter sido orientado sobretudo para as aplicações científicas devido à grande fidelidade da reprodução obtida. É, porém, nesse momento que os aparelhos são empregados unicamente na projeção de imagens em espetáculo. As qualidades de espetáculo existentes nas imagens da realidade dos filmes dos Lumière não provêm da realidade e sim das imagens obtidas. Aqui Morin aborda a fotogenia, encarando-a primeiramente em seu aspecto fotográfico.

Não é fácil definir a função multiforme da fotografia, mas é certo que as necessidades às quais satisfaz são afetivas. As propriedades que parecem pertencer à fotografia são na realidade propriedades de nosso espírito. A fotografia devolve-nos o que nela projetamos psicologicamente. Tudo se passa como se a imagem material tivesse uma qualidade mental de *duplo* inexistente no original. Algumas qualidades da imagem material e da mental são as mesmas. Segundo Sartre, a principal característica da imagem mental é certa maneira que tem o objeto de estar ausente no seio de sua presença. Morin acrescenta a recíproca, estar presente na ausência, para concluir: a imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência. A fotogenia é uma *majoração* subjetiva que se efetua a partir da simples representação objetiva. Essa valorização da imagem pode lhe conferir uma vitalidade mais intensa do que a da realidade, e mesmo — mas aqui já entramos na alucinação — uma característica de vida sobrenatural; esse seria o limite da tendência à autonomia, aspecto particular da projeção psicológica ou alienação. A imagem projetada e alienada é por excelência o *duplo*, imagem-espectro do homem, mito universal da humanidade arcaica.

Duplo e imagem são considerados como os dois pólos da mesma realidade. A imagem detém a qualidade mágica do *duplo*, porém interiorizada, nascente, subjetivizada. O *duplo*, detém a qualidade psíquica, afetiva, da imagem, mas alienada e mágica. Entre os dois pólos existe uma zona fluida, característica da nossa civilização, onde a antiga magia reduziu-se a sentimento e estética, e onde tudo que é imagem tende a se tornar afetivo, e o afetivo, mágico. A esta ordem pertence a qualidade fotogênica comum à fotografia e ao cinema.

A fotogenia seria então esta qualidade complexa de sombra, reflexo e *duplo* que permite aos poderes afetivos próprios a imagem mental fixar-se na fotografia.

O cinematógrafo herda a fotogenia e a transforma. A imagem cinematográfica não tem mais o suporte material do papel, torna-se na tela impalpável e fugaz e aumenta os poderes afetivos e mágicos da fotografia. O papel eminente da sombra na fotografia é acentuado no cinema, reaproximando-nos do *duplo*. De caverna em caverna, desde as de Java e as dos mistérios helênicos, passando pela caverna mítica de Platão até as salas obscuras, encontram-se, animadas e fascinantes, as sombras fundamen-

tais dos objetos dos *duplos*. O *duplo* está na tela em estado potencial, nascente, e para revelá-lo pode bastar o olhar ingênuo do homem arcaico ou um pouco de abandono de nossa parte. A experiência autocinematográfica sugere as características da autoscopia. No terreno da biografia dos astros da tela observa-se até que ponto a *majoração* do *duplo* pode desvalorizar a vida real.

No mundo mágico a importância da metamorfose é tão grande quanto a dos *duplos*. Morin analisa inicialmente a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O realismo dos Lumière foi negado pelo irrealismo de Meliès e dessa antítese nasceu o cinema. Não foi por acaso que coube a Meliès esse papel revolucionário. Seus espetáculos de prestidigitação eram dominados pelo gosto do fantástico; essa visão mágica do mundo perpetua-se, apesar de estetizada e desvalorizada. Também não foi por acaso que o truque da metamorfose teve na obra de Meliès uma importância fundamental.

A metamorfose seguinte que nos espera na história do cinema é a do tempo, pela sua compressão e dilatação. No cinematógrafo havia uma correspondência exata com o tempo cronológico real. No cinema há um tempo novo reconstituído. No próprio ato do registro cinematográfico o tempo pode ser *trucado*, pela aceleração ou pela câmara lenta. A técnica da montagem dilui na mesma temporalidade as ações passadas e as presentes.

Uma das qualidades próprias do cinema é a de atualizar o passado. A idéia de que o passado não se dissolve mas refugia-se em algum lugar está latente em toda lembrança. Uma das funções da magia é dar corpo a esse passado — e aqui voltamos ao mundo dos *duplos*, dos mortos.

Entre a qualidade subjetiva da *imagem-lembrança* e a qualidade alienada da sobrevivência dos espectros situa-se o mito da procura do tempo perdido. Desde o início o cinema exprimiu a tendência para a recuperação do passado, inclusive de forma grosseira e direta — na passagem do filme de trás para diante, que foi número obrigatório do espetáculo durante os primeiros tempos de seu desenvolvimento. O cinema quer dar ao tempo uma dimensão análoga à do espaço, que seria percorrida em todos os sentidos com a mesma liberdade. Tempo equívoco e mágico, mas também subjetivo, onde se encontram indiferenciados, como no espírito humano, o passado, futuro e presente.

O espaço também é metamorfoseado, pelo

movimento da câmara e por sua ubiqüidade. A ubiqüidade temporal é completada pela espacial, seu efeito ótico é a metamorfose dos objetos. Nesse sistema é íntimo o parentesco entre a metamorfose manifesta — o filme fantástico — e a latente — o filme realista — e de ambos com o universo mágico das metamorfoses.

Esse resumo sumário dos primeiros capítulos de *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire* deve dar uma idéia do tom do autor. Morin não conserva durante todo o livro o mesmo rigor interno de construção. Os temas evocados tendem a impor constantemente as suas variadas sugestões e esse florescimento excessivo nem sempre é útil para o desenvolvimento de um pensamento claro. Isso não impede que as análises dos fenômenos psicológicos de projeção, identificação e participação cinematográficas sejam provavelmente as mais cuidadosas realizadas até hoje.

Mesmo quando algumas das construções teóricas de Morin ameaçarem ruir, muito lhe será perdoado devido à altura de suas ambições. Cuidando de magia, subjetividade ou participação afetiva, Morin deseja esclarecer pela sua meditação cinematográfica, e aqui as aspas devem reaparecer, "esta enorme zona sombria onde reinam razões que a razão desconhece, onde as ciências do homem ainda preferem desprezar por ignorância a ignorar como despeito".

Provavelmente ainda voltarei a tratar de outros aspectos do livro do sociólogo francês. Nesta conclusão provisória quero acenar para um aspecto de seu método de pensar que desagrada. O autor joga até um limite próximo do arbítrio com a afirmação de contrários. Não ficaria surpreendido, caso Morin se interessasse por política, que nesse terreno estivesse próximo de formações que se apresentam oficialmente inspiradas pelo marxismo. Ele dá às vezes a impressão de trazer para seu estudo teórico um pouco da desenvoltura *dialética* que em certos setores políticos transformou um método de conhecimento em instrumento de justificação a todo custo.

Dramas e enigmas gaúchos

29-dezembro-1956

No Brasil as pesquisas históricas sobre o cinema iniciaram-se tardiamente. Quando pessoas como Adhemar Gonzaga, Pery Ribas, ou Pedro Lima começaram a interessar-se pela questão de forma metódica, os pioneiros, cujas atividades se exerceram nos últimos anos do século passado, já haviam morrido. Da segunda geração de cineastas brasileiros que trabalharam em cinema antes de 1914, muito poucos estão ainda entre nós, o mesmo acontecendo com bom número dos que vieram mais tarde, fazendo cinema na década dos anos vinte; se os trabalhos de pesquisas não forem ativados faltarão cada vez mais testemunhos fundamentais e serão dispersados arquivos de documentos sem os quais dificilmente poderá ser traçada uma história autêntica do cinema brasileiro das origens até a invenção do falado.

Uma viagem recente ao Rio Grande do Sul deu-me uma idéia da variedade de obstáculos que pode encontrar um pesquisador. O Estado gaúcho é rico em fontes históricas para o cinema. Não só existiu, antes de 1914 e depois de 1920, um cinema local ainda muito pouco conhecido, mas também numerosas pessoas que exerceram atividades cinematográficas em diferentes pontos do país acabaram fixando-se em Porto Alegre.

Tal é o caso de Isaac Saidenberg que falecera pouco antes de minha chegada. Ele deixara a Rússia, seu país natal, por ocasião da revolução de 1905 e desde então se radicara no Brasil. Interessou-se cedo pela indústria cinematográfica e em mil novecentos e vinte e poucos o seu nome aparece como produtor de uma das várias versões de *O Crime da Mala*. É sabido que se fizeram no Brasil diferentes filmes baseados nos dois ou três crimes, todos semelhantes, que tanto abalaram a opinião pública. Mais tarde Saidenberg fundou em São Paulo a *Metrópole Filmes*, produtora de *A Escrava Isaura* e de *Iracema*, que marcaram época na cinematografia brasileira. Infelizmente ainda não foi possível localizar nenhuma cópia desses filmes. Depois do advento do cinema falado, Saidenberg dedicou-se unicamente à distribuição de filmes.

De outro antigo comerciante cinematográfico, Stephan Fischer, a Cinemateca Brasileira pode recolher, graças à compreensão e gentileza da viúva Fischer, parte dos arquivos fotográficos e alguns filmes. Infelizmente era tarde demais para obter o seu testemunho pessoal. Fischer morrera pouco tempo antes baleado por um ladrão na porta de sua casa comercial. Não foi este o único drama que deixou em suspenso alguns aspectos de minha pesquisa. Teria sido grande o interesse em entrevistar o velho cinematografista José Gomelli Barbosa, mas quando cheguei a Porto Alegre li a notícia da prisão das duas moças que o haviam envenenado.

Contrastou com a impressão causada por estes acontecimentos a radiosa atividade de Italo Mageroni, ou *Leopoldis*, nome pelo qual é conhecido nos meios cinematográficos. Os Mageroni formam uma dinastia de artistas. O avô de Leopoldis era o trágico Achille Mageroni, do *Reggio Teatro* de Nápoles. Seus pais também eram atores e os tios e irmãos que não conseguiram a carreira dramática eram mágicos, ilusionistas e hipnotizadores. Ítalo Mageroni foi sobretudo transformista e, para evitar confusão com tantos Mageroni, adotou o nome de Leopoldis. *The Great Leopoldis*. Mais tarde, no tempo do cinema mudo, batizou sua firma comercial com o seu nome artístico, *Leopoldis Eila* e em seguida Leopoldis Som.

Leopoldis levou por todo o mundo os seus programas, sobretudo um célebre número que durava um espetáculo inteiro, durante o qual encarnava cinqüenta personagens diferentes, e foi igualmente aplaudido pelo sultão Abdul-Hamid e pelo presidente Hermes da Fonseca. Iniciou sua carreira cinematográfica em Recife em 1915, produzindo atualidades: em 1916 o encontramos como colaborador artístico e galã do filme *Vivo ou Morto*, dirigido por Luís de Barros.

Este filme é certamente um marco importante na história do nosso cinema. Hoje seu tema provoca sorrisos mas é provavelmente mais evoluído do que a maior parte dos filmes brasileiros realizados durante os cinco ou seis anos seguintes. Trata-se da história de uma mulher da alta sociedade interpretada pela atriz italiana Tina d'Arco, abandonada pelo amante. Ela assegura que ele voltará. Após uma série de peripécias o cadáver do amante é encontrado e levado à residência da grã-fina, que exclama triunfante, com uma taça de champanha na mão: "Ele voltou!" Não existe cópia de *Vivo ou Morto*, mas uma

coleção de documentos fotográficos sugere uma assimilação das lições do *film d'art* francês numa realização em estilo próximo ao do cinema italiano das *divas*, cujo desenvolvimento ainda não se processara.

Em 1922 Leopoldis fixou-se em Porto Alegre, onde até hoje se prolonga sua carreira cinematográfica. Muitas atualidades filmadas por Leopoldis, como a película de longa metragem sobre a Revolução de 1930, teriam grande valor histórico, mas infelizmente só uma parte ínfima de sua obra antiga foi preservada: um desfile de modas, o *footing* no Porto Alegre de 1923, uma tourada. Esses fragmentos, cujas cópias estão depositadas na Cinemateca Brasileira, dão uma idéia do que se perdeu com a destruição das dezenas de milhares de metros filmados desde 1916.

Apesar dessas limitações pode-se avaliar a importância da contribuição cinematográfica de Leopoldis. Há casos mais complicados. Nas conversas com os velhos gaúchos de algum modo ligados ao cinema surge sempre em determinado momento o nome de um filme *Castigo da Vaidade* segundo uns, de acordo com outros *Castigo do Orgulho*, realizado em Porto Alegre por volta de mil novecentos e vinte e tantos. Sente-se que na ocasião a fita impressionou muito, mas é impossível obter-se qualquer precisão. Orientado pelo jornalista e crítico de cinema P. G. Gastal, piloto maravilhoso no emaranhado cinematográfico gaúcho, consegui saber o nome do diretor, Boaventura, com a informação complementar de que enlouquecera há vários anos, pouco antes de morrer. Surgiu porém uma pista para localizar a atriz principal do filme. Realmente a encontrei, numa pensão na má zona da capital gaúcha, perto do cais. Ela me deu algumas indicações sobre a *equipe* técnica e artística do filme e contou-me o enredo. Ei-lo.

Carmem era casada, tinha uma vida modesta mas feliz. No entanto, sua mãe, Ernestina, só pensava em luxo e para obtê-lo convence a filha a tornar-se amante de Falcão, rico capitalista. Carmem começou a maltratar o marido e logo o abandona. Surgiu em sua vida Ernesto, que depois de conquistá-la facilmente afastou-se. Abandonada também pelo capitalista, Carmem resvala decididamente para a má vida. Um dia é expulsa de um *rink* de patinação onde se encontrava com a mãe. Carmem morre no hospital, tuberculosa e profundamente arrependida. Ernestina torna-se mendiga, e velha maltrapilha vai

pedir esmolas num palacete. Atende-a o seu antigo genro que enriquecera, casara-se novamente e era muito feliz. "A fita era um exemplo para senhoras casadas", concluiu a antiga atriz. A história pareciame coerente e bem no gosto do cinema brasileiro dos últimos anos do mudo.

A intérprete de Carmem forneceu uma nova pista que me levou ao fotógrafo do filme. Depois de confirmar os elementos da ficha técnica e artística o cinegrafista também me contou o enredo do filme nos seguintes termos:

Carmem, filha de um grande capitalista, apaixonou-se pelo chofer Ernesto. O pai não consente num tal casamento. Seu candidato era um moço rico, Falcão, que um dia rapta Carmem, depois de cloroformizá-la. Ernesto persegue-o e depois de muitas aventuras consegue salvar a moça; Carmem, porém, já havia sido violada pelo celerado. Nessas condições o pai consente em seu casamento com o chofer.

Pesquisas anteriores já me tinham ensinado a receber com a maior prudência as informações cinematográficas baseadas unicamente na memória, mas a discrepância entre essas duas versões deixou-me perplexo. Surgiu a possibilidade de se confirmar uma dessas versões ou, talvez, obter-se uma terceira versão da história, quando se entrevistar Eduardo Abevelin, que foi o intérprete de Ernesto e teria também produzido o filme e escrito o roteiro. Seu nome foi localizado no fichário da Cinemateca Brasileira e não há dúvidas de que Eduardo Abevelin é hoje cineasta em Niterói. Um exame meticuloso dos documentos, sobretudo de jornais e revistas da época permitirá ao mesmo tempo avaliar a importância do filme e determinar as linhas exatas de seu enredo.

A maior parte dos numerosos filmes gaúchos realizados na era do filme silencioso está numa situação tão enigmática quanto o *Castigo*. A situação é a mesma em outros Estados. O trabalho de pesquisa histórica em torno do cinema brasileiro exige um levantamento regional e mesmo local que não pode mais ser adiado.

Relatório da *Film Library*

4-janeiro-1957

Na correspondência de Ezra Pound [1] encontram-se várias cartas escritas em 1916-17 para uma moça inglesa que se preparava para seguir a carreira literária. Alguns anos mais tarde o nome de Iris Barry começou a se tornar conhecido, porém como autora de um livro sobre cinema [2]. No intervalo Iris Barry criara a *London Film Society*, marco inicial do admirável movimento inglês que culminou na instituição do *National Film Archives* e dos *British Film Institute*. Hoje Iris Barry reside na França e ocupa o cargo de presidente-fundador da Federação Internacional do Arquivos do Filme.

Foi entretanto nos Estados Unidos que Iris Barry deu sua maior contribuição à cultura cinematográfica, como primeiro conservador da *Museum of Modern Art Film Library*, de Nova Iorque. Uma publicação recente [3] evoca a história da instituição central do movimento cultural de cinema na América. Aliás, a ação da *Film Library* ultrapassou as fronteiras nacionais e exerceu uma influência profunda em vários pontos do mundo.

A fundação da Film Library data de 1935. Antes de mais nada procurou-se estabelecer com os produtores uma norma de relações que garantisse a inviolabilidade dos interesses comerciais ligados ao cinema. A paixão sincera e desinteressada que a *Film Library* pôs no trabalho de preservação de um material que os próprios donos consideravam freqüentemente como velharia sem interesse tornou possível um acordo, aceito de início pela *Paramount* e pela *Metro* e depois pelas outras companhias. A *Film Library* foi autorizada a promover exibições de caráter educativo e cultural e dessa forma pôde chamar a atenção e provocar colaborações no trabalho de procura e preservação de filmes antigos. A ação desenvolvida durante os quatro primeiros anos foi providencial. Sem ela teriam sido perdidos para sempre filmes essenciais para os estudos cinematográficos, realizados de 1896 a 1918. Basta lembrar que entre eles encontravam-se as obras primitivas de D. W. Griffith e Mack Sennett, além de coleções fundamentais de Thomas H. Ince, Edwin S. Porter e

1 *The Letters of Ezra Pound*, edited by *D. D. Paige. Faber and Faber, London.*

2 *Let's Go to the Movies, Payson and Clarke, Ltd., London,* 1926.

3 Richard Griffith: *A Report on the Film Library — Bulletin:* Vol. XXIV, nº 1 — *The Museum of Modern Art, New York*, 1956.

do próprio Meliés, cujos filmes tinham desaparecido quase completamente na França. Graças ao apoio da Fundação Rockefeller, em menos de cinco anos foram depositados na *Film Library* cerca de cinco milhões de metros de película, isto é, mais ou menos quinze mil rolos de filme, aos quais logo se acrescentaram mais de setecentos mil metros de filmes produzidos pela Companhia Edison. O trabalho desenvolvido por Iris Barry e seus companheiros de 1935 a 1939 não poderia ter sido adiado. Muitos filmes de importância fundamental, como alguns produzidos por Griffith em plena maturidade artística, foram encontrados em armários de estoques abandonados, em porões e sótãos, e mesmo já na lata de lixo. Iris Barry escreveu com razão que essas peças, às vezes de valor histórico e artístico único, foram salvas do limbo.

Entrementes, graças em parte ao exemplo de Nova Iorque, cinematecas haviam surgido em Londres, Paris, Berlim e Milão. Em fins de 1939 a *Film Library* convocou o primeiro congresso internacional de cinematecas, no qual foi criada a Federação Internacional de Arquivos de Filmes, a FIAF, cuja ação se exerce hoje por todo o mundo.

O intercâmbio com as cinematecas estrangeiras e vultosas doações como as de Douglas Fairbanks, Douglas Fairbanks Jr., William S. Hart, Gloria Swanson, Collen Moore, Richard Barthelmess e muitos outros, rapidamente duplicaram o acervo inicial da *Film Library*. Completada essa fase inicial de salvamento dos velhos filmes, colocou-se o problema de preservá-los de forma duradoura. Como é sabido a base de nitrato dos velhos filmes condena-os a inelutável decomposição química; antes que isso aconteça é preciso proceder à tiragem de novas cópias. A invenção da película em acetato assegurou uma vida mais longa às cópias; finalmente há quatro anos o aperfeiçoamento desta técnica, dando ao filme uma base de triacetato, abriu novas perspectivas: uma cópia conservada nas necessárias condições de temperatura e umidade poderá ter assegurada sua estabilidade cerca de 400 anos. Contando novamente com o apoio da Fundação Rockefeller, a *Film Library* já encetou o trabalho de passagem das antigas cópias para novo celulóide; para ter uma idéia das proporções gigantescas do trabalho, basta lembrar que somente os filmes da *Biograph*, parte mínima do acervo, custarão cerca de cem mil dólares. É de se esperar que a principal cinemateca do país mais rico do mundo não encontre obstáculos

intransponíveis para levar a cabo sua tarefa, a fim de que não se repita o acontecimento decepcionante de um passado recente. Em 1940, a *Film Library* recebeu a coleção completa do *Pathe Newsreel* desde 1910, mais de três milhões de metros, e seis anos depois foi obrigada a devolver a doação porque os meios de que dispunha não lhe permitiam continuar a assumir a responsabilidade de cuidar de tão importante material histórico.

O esforço da *Film Library* na preservação dos velhos filmes já seria suficiente para lhe dar um renome internacional imperecível, mas o trabalho de difusão de cultura cinematográfica realizado através dos programas circulantes de filmes clássicos é igualmente impressionante. Em 1935 só havia na América um curso de cinema de nível universitário. Hoje existem cerca de setenta e cinco, além das centenas de cursos de apreciação cinematográfica que funcionam nas escolas secundárias, e de clubes criados nas cidades onde não existe uma instituição escolar para enquadrar o movimento de cultura cinematográfica. De acordo com uma pesquisa de Cecile Starr publicada recentemente na *The Saturday Review*, a criação de mais de 80% desses focos de cultura cinematográfica foi possível graças aos programas circulantes da *Film Library*.

O alastramento do movimento cultural criou um *mercado* para os filmes antigos e naturalmente surgiram logo interesses em explorá-los comercialmente. Essa situação trouxe dificuldades para a *Film Library*, pois a tendência de alguns produtores foi a de impedir que certos filmes continuassem a circular culturalmente, a fim de utilizar, comercialmente, o interesse que estavam suscitando. Mas por outro lado os produtores entenderam que o valor comercial, aliás muito relativo, do velho filme, só ressuscita quando floresce a cultura cinematográfica, o que os leva a uma atitude compreensiva para com o trabalho de liderança da *Film Library*.

Os progressos da televisão aguçaram o problema da utilização comercial de velhos filmes. Algumas importantes companhias cinematográficas começaram a vender em bloco para agências da TV toda a produção anterior a 1948. A *Film Library* trabalha atualmente para estabelecer com os novos proprietários legais dos filmes um acordo semelhante ao que a indústria cinematográfica aceitara em 1936. Esta última compreende cada vez melhor o papel da *Film Library*. No prefácio do *Report* sobre as atividades da *Film Library* o sr. Eric Johnston es-

creve: *Sabemos o quanto a Film Library realizou durante esses anos, compreendemos o que seu contínuo progresso pode significar para a arte e a indústria. Penso que, em certo sentido, a Film Library é um tributo ao gênio científico e criador de homens e mulheres que devotam suas vidas ao progresso do cinema.*

Um dos maiores acontecimentos culturais do século XX foi o cinema americano. Preservando-o para a posteridade a *Film Library* realiza uma missão tão nobre quanto a dos colecionadores da Renascença.

A *Gopak* de Dovjenko

12-janeiro-1957

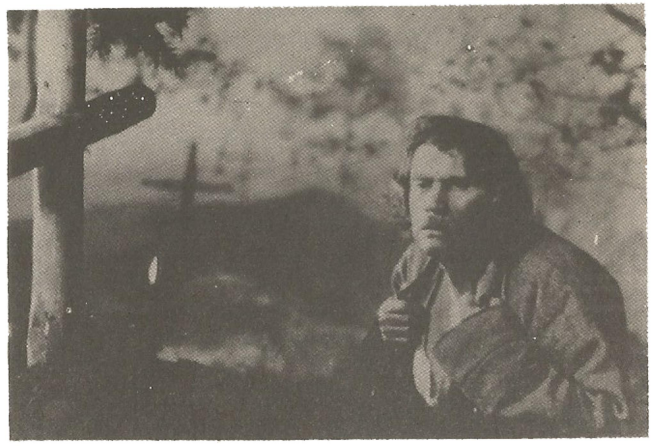
Desaparece com Alexandre Dovjenko o último membro da trilogia famosa — Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko — que encarnou para o ocidente o glorioso e efêmero surto cinematográfico saído da Revolução de Outubro. Apesar de terem surgido outros nomes que procuraram arrancar o cinema soviético da morna mediocridade de moralismo oficial na qual se arrastou durante um quarto de século, toda vez que alguém procurava afirmar, fora das cartilhas ideológicas, as possibilidades do cinema russo, acabava por se referir aos três grandes.

Eles morreram segundo a ordem direta de reputação e prestígio, pelo menos aos olhos do ocidente: Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko. A primazia de Eisenstein parece-me indiscutível, mas a presença de Dovjenko sempre em terceiro lugar precisa ser revisada. Seu perfil artístico e mesmo pessoal esteve sempre menos em evidência do que os outros dois; veio poucas vezes ao Ocidente, onde suas fitas foram apenas parcialmente difundidas. Atualmente em Paris, é possível avaliar-se sua posição no cinema soviético. A retrospectiva de sua obra completa estava, há muitos meses, sendo preparada pela Cinemateca Francesa e deveria ser inaugurada pessoalmente por Dovjenko. Sua morte transformou a manifestação não só numa possibilidade de fixação crítica da obra cinematográfica, como numa homenagem póstuma. Se alguns críticos se limitam aos panegíricos de circunstância, outros certamente aproveitarão esta oportunidade para estudar serenamente as duas dezenas de filmes que a Cinemateca Francesa está exibindo.

Escrevendo um artigo, também de homenagem póstuma, verifico meu pouco conhecimento de Dovjenko. Assisti a quatro de suas fitas e quase nada sei de sua pessoa. Eisenstein e Pudovkin são para mim personalidades vivas e próximas; imagino facilmente as imprudências que tornaram vulnerável a personalidade de Eisenstein, o único a propósito de quem é lícito falar-se em gênio; penso na habilidade e no carreirismo que talvez tenham atrapalhado o rendimento pleno do indiscutível talento de Pudov-

kin mas que em todo caso lhe asseguraram uma vida relativamente tranqüila. Imagino, penso, às vezes sei, mas me recuso a julgar a vida desses homens. As situações, em que viveram e trabalharam foram por demais complexas e insuficientemente esclarecidas. São grandes os riscos de injustiça que acompanham qualquer julgamento pessoal. Isso quanto a Eisenstein e Pudovkin.

Os dados biográficos de fonte oficial, praticamente os únicos existentes, não chegam a dar uma imagem viva do homem Dovjenko. Sabe-se que teve dificuldades com a hierarquia burocrática porque teria dado vazão em alguns filmes a sentimentos nacionalistas ucranianos. A paixão de Dovjenko por sua terra natal é uma constante de seus filmes, mas por outro nada permite crer que não tenha sido sinceramente comunista. Aliás, tornou-se hoje fácil compreender mesmo para as pessoas pouco familiarizadas com os assuntos ideológicos, que o comunismo não exclui os sentimentos nacionalistas ou mesmo, eventualmente, anti-soviéticos. É oportuno lembrar que a Ucrânia foi precisamente o país que viu seus quadros comunistas, dirigentes ou não, freqüentemente acusados de *desvios* nacionalistas e dizimados pelo poder central de Moscou. Assim, a expressão de Dovjenko neste terreno não faz dele um não-conformista, pelo contrário, ele se limitou a manifestar em seus filmes sentimentos comuns a todos os ucranianos.



A Terra

A importância da contribuição de Dovjenko ao cinema soviético reside na qualidade singular de seu lirismo. Falarei aqui de uma só película, *A Terra*.

Não só é universalmente considerada uma de suas obras-primas como é a que melhor conheço. Além do mais devo pensar que os leitores eventuais deste artigo queiram ver ou rever Dovjenko e a única das fitas presentemente acessível, porque depositada na Cinemateca Brasileira, é *A Terra*. O estado medíocre da cópia não chega a comprometer inteiramente o valor da fita.

Como outras grandes obras cinematográficas soviéticas o tema central, e cristão, de *A Terra* é o do sacrifício do inocente. Obedecendo à perspectiva otimista exigida pelo cinema soviético, Dovjenko encontra fórmulas poéticas para associar a morte à infância ou ao nascimento. Na introdução do filme morre um velho camponês: morte sem agonia, conclusão serena de um ciclo inteiramente percorrido. Sua última vontade é comer uma maçã ucraniana. Dá duas ou três mordidas que saboreia longamente, cruza as mãos no peito e recosta-se sorridente na morte. Durante a cena, crianças de tenra idade brincam perto do velho. Um amigo do morto vai ao túmulo para tentar averiguar junto ao enterrado o que acontece *do lado de lá*; crianças escondidas divertem-se respondendo a suas perguntas. Em outra seqüência de *A Terra* o herói é assassinado. Como aqui o tema da morte é apresentado de forma violenta, o mesmo acontece com o tema da vida; o enterro do jovem assassinado combina-se com a violência e a dor de um parto, e o todo é inseparável do *nascimento dos tempos novos*, cuja semente necessária é o sacrifício do inocente. Apesar de grande admiração por esse tecido de situações, não encontro nele a passagem de *A Terra* de que mais gosto.

Numa noite de luar, enquanto dormem os velhos e os bichos, os jovens namoram. Entre eles, Vassilli e Natalia, numa imobilidade estática. Vassilli parte por uma estrada poeirenta; as passadas sólidas de seus dezoito anos gradualmente se transformam. Sente no corpo uma tal leveza, que depois de verificar sua solidão sob as estrelas ensaia uns primeiros movimentos de dança. Pouco a pouco acelera o ritmo e se entrega totalmente a uma *gopak* ucraniana, expressão triunfal de vida, amor e felicidade. Dançando, avança sempre, num rastro de poeira prateada pela lua. É num desses gestos de total harmonia com o mundo que Vassilli é colhido pela bala assassina.

Colocando-a como título deste artigo e resumindo pobremente essa seqüência, uma das mais inspiradas que o cinema já produziu, saúdo a me-

mória de Alexandre Dovjenko, filho da Ucrânia, nascido em Sosnitisi em 1894 e falecido em Kiew em dezembro de 1956.

Visita a Pedro Lima

19-janeiro-1957

Quando no Brasil se cogita de arquivos de documentação cinematográfica ou de história do cinema brasileiro, os primeiros nomes que ocorrem são Adhemar Gonzaga, Pery Ribas e Pedro Lima. Sem o material reunido por esses três homens dificilmente poderá ser delineada a história de nosso cinema. Se até hoje nenhum deles se lançou na empreitada deve-se atribuir o fato à falta de estímulo. Mas hoje a situação mudou. O renascimento da produção e a difusão do movimento de cultura cinematográfica criaram em nosso país setores cada vez mais amplos que esperam com muito interesse os resultados dos trabalhos de pesquisas históricas. Não falta sequer editor: o Instituto Nacional do Livro decidiu incluir em seu programa a publicação de livros dedicados ao cinema, manifestando um interesse especial pelos originais que cuidem do cinema brasileiro, ou, de modo mais geral, do cinema no Brasil.

Não é fácil visitar Pedro Lima. Durante a semana o seu tempo é tomado por múltiplas ocupações e os sábados e domingos ele emprega em classificar, ajudado por duas secretárias, a massa de documentos que possui. Os antigos armários de madeira onde Pedro Lima guardava a papelada e as fotografias, muitas de valor inestimável, foram atingidos por um desbarrancamento. Perderam-se muitos documentos, mas a maior parte está sendo cuidadosamente transportada para arquivos de aço colocados em locais novos.

Se quem visita Pedro Lima dedica-se, mesmo de forma acessória, às pesquisas históricas, o primeiro cuidado do anfitrião, que lê atentamente todas as publicações, é aludir à contribuição, por mais modesta que seja, do visitante; retirando de seus arquivos recortes de artigos, a propósito do cinema em Campinas ou no Rio Grande do Sul faz retificações de nomes, datas e fatos, esclarecendo pontos ainda obscuros.

Quem nos dez primeiros anos do século se interessou pelo cinema, na Europa ou nos Estados Unidos, e no Brasil até um pouco mais tarde, eram pessoas cujos espíritos estavam voltados para a fas-

cinação das novas invenções. Pedro Lima pertence a essa família. O menino que em 1914 já era fã de cinema há alguns anos é o mesmo que logo após a deflagração da guerra envia para o Kaiser, que muito admirava, um projeto de torpedo aéreo acompanhado do seguinte recado: "Não repare eu não pintar o resto do canhão, pois não sei (fica ao cuidado do senhor)".

Se durante algum tempo, a partir dos oito anos de idade, Pedro Lima foi um fã isolado, cujo templo era o cinema *Pátria*, do Largo da Cancela, em São Cristóvão, logo organizou o seu primeiro grupo, no Colégio Pio Americano. O *Nacional Infante Film,* criado em 1917, era uma espécie de clube cujos membros não se limitavam a ser fãs. Pedro Lima e seus amigos, Jaime Marques, José Estruc, Edgar Mallet de Lima, certo Henrique, reputado imitador de Billy Ritch, algumas meninas queriam participar ativamente na produção cinematográfica; procuravam com insistência as efêmeras companhias para oferecer seus préstimos artísticos ou técnicos; solicitavam o interesse do diretor Luís de Barros para a mais dotada das quatro *estrelas* em potencial que faziam parte do *Nacional Infante Film*; escreviam roteiros em abundância, enviando-os também para o estrangeiro. Para Norma Talmadge enviaram uma história com tema social, o casamento de flagelados da seca no Ceará. O roteiro foi devolvido com uma carta amável da secretária da atriz, explicando que não podiam filmar a história por não conhecerem o local, o que encheu de orgulho todo o grupo. Enquanto não chegavam as esperadas oportunidades cinematográficas, escreviam e montavam peças de teatro, como treino e com a intenção de mais tarde filmá-las.

Lá por 1919, ainda no Colégio Pio Americano, Pedro Lima conheceu Adhemar Gonzaga, e juntamente com Paulo Vanderley e Álvaro Rocha formaram um segundo grupo. Era a época da criação da *United Artists* por Griffith, Chaplin, Douglas e Mary Pickford, e os quatro adolescentes se intitularam *big four*. A sede era o cinema Iris, no Largo da Carioca, onde as fotografias afixadas eram metodicamente furtadas, início dos célebres arquivos de hoje. Devido talvez aos poucos resultados práticos do *Nacional Infante Film*, os *big four* limitaram-se durante algum tempo aos prazeres da devoção de fãs. É curioso constatar que a primeira paixão cinematográfica de Pedro Lima não foi uma Lilian Gish, Mae Marsh ou Mary Pickford, mas Carmem Santos, que estrea-

rá em *O Urutau*, produzido pela Omega Films. No grupo, Pedro Lima era o especialista de cinema brasileiro; no que se referia aos filmes americanos, particularmente os da *Triangle* ou da *Universal*, a competência de Adhemar Gonzaga não era discutida.

Logo Pedro Lima, seguido por seus amigos, procurou reaproximar-se das companhias e dos realizadores. Tentou convencer Luís de Barros a montar um estúdio em São Cristovão, mas o diretor muito ligado ao cinema primitivo, do qual foi certamente o grande mestre brasileiro (vejam-se as fotografias de *Vivo ou Morto*), achava o estúdio um luxo e uma complicação técnica desnecessária.

Nessa ocasião Pedro Lima já iniciara suas atividades de jornalista cinematográfico. Desde 1917, mandava crônicas esparsas que foram publicadas em diferentes jornais. Foi em seguida redator da revista *Cinema*, de *Palcos e Telas*, cujas coleções hoje raríssimas são um repositório precioso de informações sobre o cinema brasileiro, *A Fita*, curioso tipo de jornal hebdomadário, cinematográfico e humorístico, com uma boa parte escrita em versos. Em seguida trabalhou no *Fon-Fon* e na *Seleta*, onde criou a primeira seção permanente dedicada ao cinema brasileiro. Depois foi *Cinearte*, onde lançou o *slogan: Todo filme brasileiro deve ser visto*, ao qual ainda obedece. O êxito de Pedro Lima no jornalismo cinematográfico transformou-o no profissional que milita até hoje. Outros ideais da adolescência realizaram-se parcialmente.

Nunca teve grandes ambições de ator e aceitava as oportunidades de aparecer em uma ou outra fita sobretudo porque isto lhe permitia uma aproximação maior com o meio cinematográfico. Foi figurante de *Vivo ou Morto*, trabalhou numa produção nacional chamada *Le Film du Diable* (sic), fita de espionagem da Omnia Film, teve um papel de *croupier* na *Jóia Maldita*, de Luís de Barros, e participou ainda em películas da Patria Film, de Antonio Tibiriçá.

A contribuição importante de Pedro Lima para a produção cinematográfica foi feita em *equipe* com os companheiros do grupo *big four*,a Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha e Paulo Vanderley, que haviam fundado o Cinearte Studio. Foi a fita *Barro Humano*. Há dias, numa entrevista para a Rádio, Pery Ribas declarou que o desastre mais irreparável sofrido pelo cinema brasileiro foi o incêndio no Ministério da Agricultura que destruiu o negativo original de *Barro Humano* em 1943. Até hoje não foi possível localizar nenhuma das várias cópias positivas que ti-

Barro Humano

nham sido tiradas. Uma foi distribuída na Argentina com o título de *Venenos Sexuales* e outra passou na Itália. Como todas as procuras no Brasil foram estéreis, a única esperança que resta é a de que um dia as cinematecas de Roma, Milão ou Buenos Aires, por um desses milagres felizmentes freqüentes, descubram uma cópia do filme. Todas as opiniões são concordantes em afirmar que *Barro Humano*, pela plasticidade da linguagem cinematográfica e pela resolução do problema da luz brasileira, significava o amadurecimento artístico, tão esperado, do cinema mudo brasileiro. Amadurecimento tardio, pois a realização de *Barro Humano* coincidia com a chegada do cinema falado. A fita deve também sucesso comercial e o grupo animou-se a continuar. Gonzaga partiu para os Estados Unidos com Eva

Schnoor e Carlos Modesto para tentar fazer uma primeira fita falada brasileira, mas a tentativa não logrou êxito. Como o mercado cinematográfico brasileiro ainda não estava empolgado pela nova técnica, o Cinearte Studio resolveu empreender mais uma fita silenciosa, *Saudade*, para a qual haviam descoberto uma estrela, Didi Viana, linda moça do interior de São Paulo, parecida com Clara Bow. Seus encantos talvez tenham contribuído para abalar a harmonia até então reinante entre os *big four*, o grupo dissolveu-se, *Saudade* transformou-se em *Romance Proibido* e o Cinearte Studio em Cinédia. Abriu-se novo capítulo na história do cinema brasileiro.

Hoje Pedro Lima, ao mesmo tempo cético e ardoroso, olha tranqüilamente para o passado e continua a participar da luta pelo cinema brasileiro. Não se considera crítico de cinema e não sente atração pela discussão de idéias estéticas. Costuma dizer, numa mistura de modéstia e ironia, que desistiu de ser propriamente crítico de cinema quando soube que a montagem podia ser rítmica ou tonal.

O nome de Pedro Lima está ligado a um dos momentos mais importantes da história do cinema brasileiro, e esta depende em boa parte de seus arquivos de aço.

Catolicismo e cinema

26-janeiro-1957

Durante muito tempo a atitude da Igreja Católica diante do cinema foi desconfiada e hostil, sem discriminações. O padre Grandjean lembrava num congresso cinematográfico [1] que ao seu entusiasmo de menino por Douglas, Tom Mix e Buster Keaton acrescentava-se o gosto esportivo do risco; descoberto num cinema seria automaticamente excluído do colégio católico que freqüentava. Ainda hoje de acordo com relatórios de especialistas católicos [2], é grande o número de padres e religiosos, incluindo chefes de diocese, cuja desconfiança pelo cinema assume por vezes a forma de total rejeição.

A aceitação posterior do cinema pela Igreja guardou marcas profundas da hostilidade global dos primeiros tempos. Quando os bispos norte-americanos resolveram enfrentar o fato cinematográfico, o resultado foi a criação da *National Legion of Decency*, cuja preocupação exclusiva era a censura do conteúdo dos filmes; a Legião deveria limitar rigorosamente seus julgamentos aos critérios de *moral e decência*. Até há dez anos atrás, os bispos dos EUA ainda estavam convencidos de que uma apreciação dos elementos artísticos ou técnicos só serviria para desorientar o público.

A célebre encíclica de Pio XI, *Vigilanti Cura*, dedicada ao problema do cinema, guardou muito desse tom repressivo, tendo sido aliás em grande parte provocada pelo sucesso da ação dos católicos norte-americanos em intimidar Hollywood. A encíclica tornou-se para os católicos o texto básico em questões cinematográficas, e até hoje a sua influência é poderosa. Porém o aprofundamento cultural do fenômeno cinematográfico provocou um alargamento dos horizontes nos meios católicos e a tendência moderna, ainda minoritária mas certamente a mais vigorosa, é a de substituir cada vez mais a repressão negativa e moralizante por uma ação positiva de formação cultural. Algumas passagens da encíclica até então negligenciadas foram relidas com cuidado e ao lado de outros documentos pontificais subseqüentes permitiram aos líderes da tendência moderna convencer, pelo menos parcialmente, da perfeita

1 *Les Catholiques parlent du Cinéma*, Editions Universitaires, Paris-Bruxelles 1948.

2 *L'Apostolat du Film dans le Monde*, relatório apresentado por André Ruszkowski na reunião da OCIC em Havana, janeiro 1957.

obediência das novas idéias aos preceitos estabelecidos.

Uma das instituições católicas onde se manifestam com vivacidade essas idéias é a OCIC, *Office Catholique International du Cinéma*. É sobretudo através da OCIC, órgão consultivo do Vaticano, que a alta hierarquia poderá ser atingida pelos problemas de cultura cinematográfica colocados e debatidos por católicos de todo o mundo.

Na primeira quinzena do corrente mês realizaram-se em Cuba, além da reunião do Conselho Geral da OCIC, as *Jornadas Internacionais de Estudos,* organizadas anualmente pela entidade. Este ano a manifestação pareceu-me particularmente interessante. Um dos temas centrais proposto foi *A produção dos bons filmes através dos grupos de cultura cinematográfica*; por outro lado foi a primeira vez que a OCIC realizou suas *Jornadas Internacionais* fora da Europa; e, finalmente, os católicos brasileiros fizeram-se representar.

Muitos católicos europeus consideram com tristeza que a vida religiosa da América Latina está dominada, com poucas exceções, por um clero retrógrado e medíocre. Essa constatação os intimida quando surge uma ocasião de se manifestarem publicamente em nossos países. Logo que desembarcam recebem de personalidades religiosas ou leigas os mais insistentes conselhos de prudência. A atmosfera criada os inibe e prejudica a espontaneidade e o brilho de suas intervenções. Tenho a impressão de que isso aconteceu em Cuba. Lendo as exposições do padre Leo Lunders ou de André Ruszkowski, senti no jogo abundante de ressalvas um empecilho para a definição clara das idéias e o maior aprofundamento dos problemas propostos. Tendo feito, eu também, essa ressalva, devo dizer que li com o maior interesse os dois trabalhos.

André Ruszkowski, atualmente catedrático da Universidade de Lima, liga sua ação de *apostolado do filme* ao esforço constante pela cultura cinematográfica. Participou ativamente do congresso realizado no Uruguai no qual se criou a Secção Latino-Americana da Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF) e é o maior animador da futura Cinemateca do Peru. Do longo trabalho, tão rico em sugestões, por ele apresentado em Havana [2], só posso nos limites deste artigo destacar o ponto que mais me interessou. Passando em revista os meios de difusão da educação e da cultura cinematográficas — as revistas, os livros e os clubes de cinema — o au-

tor constata o efeito limitado desses meios diante da extensão do *analfabetismo* cinematográfico, mesmo entre os espectadores de cultura geral elevada. Referindo-se de passagem ao problema importante da *falsa cultura* que resulta por vezes da fórmula dos clubes de cinema, Ruszkowski conclui: "O *único terreno* onde a batalha pela educação cinematográfica pode ser ganha de maneira decisiva — como o foi para a alfabetização e a cultura geral das massas — *é a escola*" [3]. O resultado das meditações do intelectual polonês coincide com as conclusões a que chegaram os brasileiros que cuidam do problema, sejam os responsáveis pela Cinemateca Brasileira ou os dirigentes das *Equipes de Formação Cinematográfica*. Ruszkowski pensa que o trabalho deve passar do nível secundário para o primário, eu penso que ao lado do secundário deve ser abordado o superior, deixando o primário para bem mais tarde, mas essa variante não impede que nossas opiniões sejam concordantes. O fato de termos chegado paralelamente aos mesmos pontos de vista deve nos confirmar na convicção de que o caminho certo é o da criação no currículo das escolas de cursos de apreciação cinematográfica.

3 Grifos do autor.

A contribuição do padre Lunders em Cuba foi um extenso e bem documentado relatório sobre a situação dos grupos de cultura cinematográfica em todo o mundo. Falarei sobre esse trabalho em outra oportunidade, quando abordarei também a participação nas reuniões de Havana do delegado brasileiro, o sr. Hélio Furtado do Amaral, dirigente das *Equipes de Formação Cinematográfica* que introduziu cursos de cinema em colégios católicos da Capital.

Não quero concluir sem tomar uma precaução. Seria erro supor que essas preocupações de ordem cultural ao mesmo tempo amplas e profundas tenham se tornado a regra geral nos meios católicos do mundo. A mentalidade puramente repressiva ainda domina posições extremamente importantes. Sabemos o mal que uma censura religiosa de vistas curtas está fazendo ao cinema italiano. E nas reuniões da própria OCIC está sempre presente um certo marquês de Vivel, delegado da Espanha e presidente da *Confederacion Católica Nacional de Padres de Família*, cujos propósitos são suficientes para alertar a vigilância dos amigos da liberdade cultural e artística. Por ocasião do IV Congresso Internacional da OCIC o marquês explicou com entusiasmo a situação espanhola. A Igreja Católica está representada na Comissão Oficial de Censura por

um delegado com vastos poderes, numa primeira visão do filme. Este é em seguida revisto pelos censores da *Confederação dos Pais de Família*. Depois pelos censores do comitê central da *Ação Católica* e ainda pelos do serviço de informações das *Congregações Marianas*. Finalmente há uma reunião conjunta de todos esses censores a fim de dar a cotação moral ao filme. O alegre marquês conclui dizendo que todos os esforços são feitos para que não haja mais na Espanha *nenhum filme capaz de abalar as consciências dos jovens, pelo simples fato de que esses filmes, e o perigo que representam, serão ignorados* [4].

Em matéria de censura o ideal seria, como na Bélgica, que não existisse. Mas já que existe, como no Brasil, que seja uma só, estatal e leiga.

4 Essas informações sobre a censura na Espanha encontram-se nas pgs. 193 e 194 do livro citado, *Les Catholiques parlent du Cinéma*.

Vinte milhões de cruzeiros

2 fevereiro-1957

Nota da Redação: Este artigo já se achava escrito e composto ao irromper o incêndio da Cinemateca Brasileira. Preferimos publicá-lo sem qualquer alteração, certos de que o fogo veio apenas dar maior força e atualidade aos conceitos nele desenvolvidos.

Se a mais de quatrocentos e cinqüenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse terão para os brasileiros do ano 2.357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramentos a Constituições, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, o *Cangaceiro* de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade.

Quando em 1910 houve a rebelião dos marinheiros da esquadra em protesto contra o uso da chibata, o cinema brasileiro não só existia como já estava em crise. O episódio foi bastante filmado. O cinegrafista Botelho foi a bordo do navio capitânia onde registrou várias imagens, sobretudo de João Cândido, o *almirante negro*, chefe da revolta. Outro operador filmou a multidão que se apinhava nas praias para admirar a maestria da maruja rebelde no manejo do *Minas Gerais* e do *São Paulo*, que eram os maiores motivos de orgulho — ao lado de Santos-Dumont — do patriotismo de então. Foi também filmada a sessão da Câmara em que os deputados, sob a ameaça dos canhões dos encouraçados, votaram não só a interdição da chibata como a anistia dos revoltosos. E existiram também imagens da posterior deportação dos marinheiros para a Ilha das Cobras onde muitos morreram — de insolação, segundo os comunicados oficiais.

Não existe mais um único metro de filme registrando esses acontecimentos. De todos os cinegrafistas que filmaram a revolta, só Botelho guardava metodicamente os negativos. Um dos incêndios, que também metodicamente devastam o acervo cinematográfico brasileiro, devorou, em menos de uma hora, 30 anos de imagens animadas da vida brasileira, inclusive as do *almirante negro*.

Rui Barbosa foi tão cinematografado quanto, por exemplo, o general Mendes de Morais. No en-

tanto só restam algumas imagens fugazes do jurista visitando a exposição internacional de 1922. De Pinheiro Machado, que teria posado para um cinegrafista poucas horas antes de ser assassinado, não resta nada. Existem alguns metros de película sobre a chegada do *Jahu* de Ribeiro de Barros, e não desapareceram completamente as imagens da revolução de 30. Da revolução de 32, acontecimento filmado durante três meses, sobraram apenas cerca de 900 metros de película, referentes exclusivamente às manifestações na Capital do Estado.

Quanto ao filme de ficção a hecatombe é, se possível, ainda maior. Não resta nenhum dos primitivos de curta-metragem realizados a partir dos primeiros anos do século até 1914. Desapareceram quase todas as obras significativas de metragem mais longa, desde *O Crime do Banhado* feito em Pelotas em 1913 até *Barro Humano* realizado no fim do cinema mudo.

A surpreendente força evocativa de algumas cenas cinematográficas anódinas — uma saída da missa em Curitiba em 1910 ou um jogo de futebol disputado no Rio Grande em 1912 — dá uma idéia do valor inestimável das que fixam acontecimentos ou personalidades centrais do passado.

O sumiço dado aos nossos filmes artísticos mudos corresponde ao que seria o desaparecimento na nossa literatura das *Memórias de um Sargento de Milícias*, dos romances de José de Alencar ou de Aloisio Azevedo (o cinema brasileiro ainda não teve o seu Machado de Assis). A eclipse definitiva daqui há 30 anos dos filmes, feitos ou a fazer, de Lima Barreto e, esperemos, de outros, seria uma mutilação do patrimônio cultural brasileiro comparável ao desaparecimento da obra de Villa Lobos ou de José Lins do Rego.

Até há pouco tempo a conservação de filmes era uma atividade em última análise decepcionante. A base de nitrato da película condenava-a, por melhores que fossem as condições de armazenamento, a uma inelutável decomposição. Daí a necessidade de se prever uma contratipagem periódica e em conseqüência uma diminuição gradativa da qualidade das novas cópias obtidas, que culminaria na preservação, a um custo altíssimo, de pálidos fantasmas das obras originais. A invenção da base de triacetato modificou totalmente o problema. Hoje não só os filmes guardados de forma adequada oferecem uma garantia de durabilidade idêntica à do melhor papel, cerca de quatrocentos anos, mas tudo in-

dica que novos progressos melhorarão sensivelmente as atuais técnicas de preservação, resolvendo inclusive o grave problema do espaço.

Desde 1910 tomou-se consciência no Brasil, com Roquete Pinto, da necessidade de preservar filmes, mas durante as dezenas de anos em que o assunto foi evocado nada se empreendeu de prático. 1948 é uma data importante; depois da fusão do Clube de Cinema e do Museu de Arte Moderna, Francisco Matarazzo Sobrinho enviou circulares para as entidades especializadas de todo o mundo e para a *Fédération Internationale des Archives du Film* anunciando a criação da Filmoteca do Museu de Arte Moderna para cuidar da preservação, documentação e difusão cultural cinematográficas. Da atividade da Filmoteca surgiu, sem solução de continuidade, a associação Cinemateca Brasileira [1].

A Cinemateca Brasileira tem compromissos não só com a posteridade. A massa de filmes armazenados, que já atinge cerca de dois milhões de metros, permite ou permitirá à Cinemateca Brasileira satisfazer uma multiplicidade de funções imediatas. Facultando aos quadros técnicos e artísticos da indústria cinematográfica o conhecimento das grandes obras da história do cinema em todo o mundo, contribui para a elevação do nível cultural desses quadros. Colecionando filmes de ficção e naturais de todas as épocas e países, ela é para a indústria uma fonte preciosa de documentação tendo em vista as produções que exijam uma reconstrução de ambientes afastados no tempo e no espaço. A Cinemateca Brasileira permitirá a criação, nas escolas, de cursos de apreciação cinematográfica, que cada vez mais aparecem como uma necessidade no mundo moderno, pela sua função de elevar o nível de exigências do público cinematográfico. Reunindo, além de filmes, toda espécie de documentação relativa ao cinema, ela será ao mesmo tempo um arquivo e um museu das artes e técnicas cinematográficas. Fora do terreno propriamente cinematográfico, a importância cultural da Cinemateca Brasileira não é menor; particularmente para as diversas disciplinas das ciências humanas pode exercer um papel próximo ao das bibliotecas e arquivos nacionais.

A preservação dos filmes, isto é, sua restauração, contratipagem, copiagem e armazenamento em instalações especiais rigorosamente adequadas, com temperatura e grau de umidade constantes, é um trabalho por si só altamente custoso. Uma cinemateca ainda deve enfrentar as despesas de docu-

1 Sócios instituidores: Adhemar Gonzaga, Antonio Candido de Melo e Souza, Benedito Junqueira Duarte, Décio de Almeida Prado, Enrique Schelby, Francisco Luiz de Almeida Salles, Francisco Matarazzo Sobrinho, Geraldo Ferraz, Guilherme de Almeida, Humberto Mauro, Jaime de Andrade Pinheiro, João de Araujo Nabuco, Julio de Mesquita Filho, Lourival Gomes Machado, Luiz Lopez Coelho, Mucio Porfirio Ferreira, Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá Andrade, Sergio Milliet.

mentação e difusão. O *British Film Institute*, que já conta com as instalações especializadas e tem em dia o trabalho de preservação, está achando insuficiente o seu orçamento anual de cerca de cem mil libras esterlinas.

Uma cinemateca só pode existir quando fortemente apoiada pelos poderes públicos. Neste particular a data de 30 de dezembro de 1955 tem uma grande significação. Nesse dia foi sancionada pelo prefeito Wladimir de Toledo Piza a lei municipal n.o 4.854 que, entre outras providências, prevê o estabelecimento de convênios entre a Prefeitura e instituições culturais que se dediquem à conservação e difusão de filmes, e assegura os fundos necessários pela cobrança de um adicional ao preço das entradas nos cinemas.

O atraso dos trabalhos no Brasil é tão grande e as necessidades de uma cinemateca tão altas que talvez a Prefeitura não possa, sozinha, satisfazê-las integralmente. O estudo da situação do nosso País em matéria de conservação e difusão cultural de filmes e o conhecimento da experiência estrangeira demonstra que a Cinemateca Brasileira necessita, para atingir plenamente seus objetivos, mais de vinte milhões de cruzeiros anuais. A esperança é de que, depois do municipal os poderes estaduais e federais tomem também consciência da importância do problema. Só assim a Cinemateca Brasileira cumprirá cabalmente sua missão, que é a de transformar a cidade de São Paulo no principal centro de irradiação da cultura cinematográfica do Continente.

A outra ameaça

16-fevereiro-1957

Não tendo instalações adequadas para armazenar os seus filmes, enquanto esperava dias melhores a Cinemateca Brasileira procurava colocá-los em locais pelo menos sêcos. O incêndio num desses locais, precisamente aquele anexo aos escritórios centrais, e por isso mesmo o mais cuidado, determinou o transporte dos filmes que se encontravam em outros depósitos para novas acomodações, isoladas, porém úmidas, o que pode significar uma catástrofe para os filmes num espaço de apenas algumas semanas. O fogo é uma ameaça extremamente grave mas eventual; a umidade significa a condenação dos filmes a um aniquilamento, que não sendo espetacular como o provocado pelo fogo, não é menos inelutável e definitivo.

Além de todas as coleções de aparelhos, discos, livros, placas e documentos, a Cinemateca perdeu no desastre um terço de seus filmes. Os dois terços restantes são também preciosos e vale a pena lutar para salvá-los contra a nova ameaça, a umidade.

Apesar das terríveis baixas, ainda temos no acervo brasileiro filmes às vezes extremamente importantes para a história de nosso cinema e de nossos costumes, como por exemplo *João da Matta*, do ciclo campineiro; *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro; vários da *Cinédia: Lábios sem Beijos, Mulher*; o insubstituível *Exemplo Regenerador*, de Medina; e muitos outros, *O Segredo do Corcunda*, *Retirada da Laguna*, *Corpo e Alma de uma Raça*, etc. Temos ainda centenas de rolos de filmes de documentação histórica e social, cobrindo particularmente o período da vida brasileira que vai, aproximadamente, de 1930 a 1945.

As coleções de primitivos europeus e norte-americanos da Cinemateca Brasileira ainda são notáveis. Os desenhos animados realizados por Emile Cohl no começo do século; *A Conquista do Pólo* e outros filmes do criador do espetáculo cinematográfico, Georges Meliès; o histórico *Assassinato do Duque de Guise*; muitas obras de Max Linder e dos outros cômicos da velha *Pathé*: Léonce, Prince-

JOÃO DA MATTA

[illegible] ção nacional da **Phenix-Film** que vem inaugurar brilhantemente a cin[illegible] co "film" nacional que recebeu da Imprensa Brasileira os maiores elogios [illegible], como pela belleza do assumpto que é **todo nosso, todo brasileiro**, e fala comm[illegible] nossos corações.

Jornaes do Rio de Janeiro

[illegible] unanimes em [illegible] ducção digna de ser [illegible] —transcrevemos [illegible]

[illegible] 10—11—923)

[illegible] O NACIONAL

[illegible] ido pela Empreza [illegible] producção nacional

[illegible] 8 partes [illegible]

[illegible]

drama também [illegible] escriptor paulista Amilar [illegible] concurso da Academia [illegible] tendo desta os mais [illegible]

[illegible] neste film são [illegible] novel artista Angelo [illegible] asileiro).

[illegible] nix-Film, é de Cam[illegible]

Angelo Fortes
(o «William Farnum» brasileiro) cognominação dada pelo «Correio da Manhã»

Disse o **Jornal d**[illegible]

«Foi exhibida no [illegible] pela Empreza [illegible] tulada «João da Matta» [illegible] pinas

E' um film empolg[illegible] brasileiro, extrahido de [illegible] da Matta» do escriptor [illegible]

Este drama figur[illegible] [illegible] de Letras receb[illegible]

[illegible]

Disse **O Bras**[illegible]

JOÃ[illegible]

[illegible] Empreza Phenix Fil[illegible]

[illegible]

[illegible] Albuquerque)

[illegible]

AL

[illegible] do Central um [illegible] «João da Matta» é [illegible]

[illegible]

Ao assistir «João da Matta» [illegible] me a attenção [illegible] plex, bem montada [illegible] sentimento e naturaes [illegible] ro às vezes tão brutalmente [illegible] canos

O ambiente é todo nosso e sentimos vibrar toda a nossa alma de brasileiro

O protagonista [illegible] Angelo Fortes, que o interpreta, além de estar perfeitamente adequado ao papel, representa-o com [illegible] naturalidade. E depois tudo no film é perfeito: as casas das fazendas e seus interiores [illegible], os terreiros de café e seus detalhes, o traje das personagens sem plagiar [illegible] atropelamento do automovel [illegible] impeccavelmente photographados. É um film [illegible] uma obra genuinamente brasileira [illegible] não é na maquillage dos artistas e nos trabalhos de laboratorio.

E aqui têm os leitores alguns [illegible] da Academia, ao qual já nos referimos [illegible]

«Consideramos interessantissimo [illegible] peito este drama, que o autor data de Campinas. Refere um pequeno episodio [illegible] de vida e sentimento. Tem-se [illegible] do verdadeiro Brasil [illegible] nativa atropelada e esp[illegible] brutalidade do intruso».

Emfim, é um grande emp[illegible] todos os applausos, mormente ao [illegible] porte de Campinas. Parabens à Phenix [illegible] director José Ziggiatti, a quem também agradecemos o convite que muito gentilmente [illegible]

Outra opinião de valor

O illustre escriptor brasileiro Oduvaldo Vianna, director da importante companhia de comedias Abigail Maia, escreveu o seguinte:

«A peça «João da Matta» [illegible] um pedaço da vida do interior paulista. Os seus typos são [illegible] de humanos e a sua [illegible] graça é de uma belleza e uma sinceridade que encantam.

[illegible] dialogo, ella se desenvolve [illegible] tes, prendendo sempre a attenção do espectador, encantado ante os seus quadros [illegible] e o seu assumpto deveras empolgante

Parabens, Amilar. O teu trabalho como inicio, é uma revelação para a cinematographia nacional.

Abraços do

(a) *Oduvaldo Vianna*

Palavras dos Jornaes [illegible]

Disse **O Estado de S. Paulo**

Edição 20—12—923

Notas theatraes — THEATRO PHENIX — [illegible] realisou-se hontem à noite a inauguração do Theatro Phenix, que a empresa João de Castro, [illegible] & Cia. acaba de fazer construir à rua Domingos de Moraes.

[illegible] constou do programma [illegible] «João da Matta», producção da Phenix Film de Campinas, em que foi aproveitado o enredo do romance de igual titulo, do escriptor paulista Amilar Alves. Esse trabalho, que havia sido ante-hontem apresentado em sessão especial para os representantes da imprensa e alguns convidados, foi muito apreciado pelo publico que enchia o novo cinematographo.

Disse o **Correio Paulistano**

Edição 19—12—923

THEATRO PHENIX

Realiza-se hoje, conforme noticiámos, a inauguração official do Theatro Phenix, sito à rua Domingos de Moraes n. 74.

O novo theatro está admiravelmente installado.

Hontem foi ali focalizado, pela primeira vez nesta capital, o bello trabalho cinematographico da «Phenix Films de Campinas, intitulado «João da Matta», o [illegible]

qual muito agrado[illegible] sentantes da impr[illegible]

Disse **A Plat**[illegible]

Th[illegible]

Revestiu-se d[illegible] deste elegante e [illegible] na hontem realiza[illegible] brica Phenix, de [illegible] são, tendo já a e[illegible] merosos pedidos

Disse **O Comm**[illegible]

INAUGURAÇ[illegible]

Foi exhibido [illegible] dramatico, em 8 [illegible] Campinas, «João [illegible] film nacional que [illegible] ples e encantador [illegible] ra, mas com verd[illegible] admiravel que em [illegible] contar com os re[illegible] seguiase a execuç[illegible] balho assim magn[illegible]

De facto, «J[illegible] interior do bom p[illegible] guiro.

João da Matta

Rigadin, Onésime, Boireau; Feuillade, Edison, Porter, ingleses de Brighton; *Marcus Licinius*, o primeiro filme *grandioso* realizado na Itália em 1910, e também *Cabiria*, apogeu e conclusão do cinema primitivo.

Conservou-se o filme mais importante da história do cinema, *Nascimento de uma Nação*, o primeiro filme moderno, realizado por Griffith em 1915, o que em parte consola das irreparáveis danificações sofridas por *Intolerância*, único entre os filmes nos locais do desastre a não ser inteiramente destruído. De Griffith temos ainda *True Heart Suzie*, com Lilian Gish, para substituir as imagens perdidas de *O Lírio Partido*. Ainda da América conservaram-se filmes de Tom Mix, Mary Pickford, Harold Lloyd, uma boa série Chaplin, e realizações de John Ford, King Vidor, Murnau, Flaherty e outros.

A coleção francesa clássica da Cinemateca era célebre. Restaram os principais filmes de René Clair, os dois monumentos de Abel Gance, *La Roue* e *Napoléon*; de Renoir, *La Petite Marchande d'Allumettes*, *Nana* e *La Chienne*; filmes de Jean Vigo, Marcel Carné, Jacques Feyder, e, de Jean Epstein, *La Chute de la Maison Usher*.

Foram devastadoras as perdas alemãs e russas, em negativos e positivos e cópias novas em acetato não inflamável. Mas para recomeçar o trabalho sobrou um núcleo sólido de filmes, a começar por *Caligari* e *Potenkin*, *filmes-fetiches* da cultura cinematográfica, e continuando com obras de Fritz Lang, Pabst, Robinson (o fundamental *Sombras Que Advertem*), Dupont, Murnau, Pudovikin, Dziga Vertov, Turine.

Os escandinavos não desapareceram completamente; temos Sjostrom e Dreyer, cujo *Vampyr* substituirá o *Joana D'Arc*, primeiro filme estrangeiro que entrou para o acervo da Cinemateca, há dez anos.

Os cinemas historicamente menores continuam presentes com Joris Ivens, o inglês Asquith, *Lucros Ilícitos* que representa bem o cinema mudo português. Uma alusão deve ser feita aos documentos históricos estrangeiros refletindo desde a guerra de 1914-18 até a de Hitler.

Muitas surpresas ainda são possíveis, pois que dezenas de filmes, norte-americanos, alemães, franceses, ainda não foram submetidos aos trabalhos de restauração e identificação.

No momento em que escrevo as instalações da Cinemateca Brasileira são as piores do mundo. Mas

suas coleções de filmes certamente ainda são, apesar de tudo, as melhores da América Latina.

A Cinemateca sabe que receberá, em breve, uma importante ajuda dos poderes públicos, sobretudo municipais, que dará à instituição uma solidez definitiva. Mas ela precisa, incontinenti, de meios para fazer um mínimo de trabalhos de adaptação dos locais contra a umidade.

A fidelidade de Luis Buñuel

23 fevereiro-1957

Luis Buñuel foi durante muito tempo o autor de apenas três filmes, *Chien Andalou*, *L'Age d'Or* e um documentário sobre a região espanhola das Hurdes, *Tierra sin Pan*, e era fácil definir sua fisionomia artística. As três etapas indicavam um percurso coerente. A impressão de gratuidade surrealista do *Chien Andalou* enfraquecia-se à luz das blasfêmias e da polêmica social de *L'Age d'Or*, enquanto o aprofundamento documentarista de *Tierra sin Pan* alcançava a surrealidade. A obra de Buñuel era a melhor demonstração de que o horror dos surrealistas pelo realismo devia-se a uma alucinada procura de identificação com a realidade.

Por maiores que sejam os esforços de alguns devotos é muito difícil para os espectadores de hoje imaginar o que significaram esses filmes há vinte anos atrás. O comportamento de Ado Kyrou, até há pouco tempo jovem líder surrealista nos meios cinematográficos de Paris, maltratando grosseiramente um padre que viera lhe exprimir interesse pelos filmes surrealistas de Buñuel, é um bom exemplo dessa devoção. O desejo de Kyrou seria o de que as forças explosivas do surrealismo se conservassem intactas. Isso não é possível porque já se verificou a explosão com todas as suas conseqüências, às quais praticamente não escapou nenhuma corrente moderna de pensamento, inclusive as cristãs. A palavra de ordem *Le Surréalisme partout* tornou-se uma realidade, se bem que, como sempre acontece, de forma diferente da prognosticada e desejada pelos iniciadores do movimento. Aliás, um pensador católico como Emmanuel Mounier não precisou muito tempo para compreender que os escárnios e os escarros libertadores de *L'Age d'Or* eram menos inconfortáveis para um cristão autêntico do que os filmes edificantes.

Mas há vinte anos atrás o bocado foi forte e a digestão lenta. Inclusive um espírito aberto como o de Julien Green registra em seu diário a insustentável impressão de horror que lhe causaram algumas seqüências de Buñuel.

O abalo das consciências foi muito grande, mas para compreender a extensão dos conflitos públicos que a projeção de *L'Age d'Or* provocou no Paris de 1930 é preciso lembrar que naquele tempo as forças políticas reacionárias identificavam as formas modernas de arte com o *bolchevismo*. Essa identificação era facilitada pelo apoio que então a maior parte dos intelectuais de esquerda emprestava aos movimentos de vanguarda, artísticos ou morais. Quando um grupo de militantes fascistas da *Ligue des Patriotes* e da *Ligue Anti-juive* interrompeu a projeção de *L'Age d'Or* no *Studio 28* aproveitou a ocasião para destruir uma exposição anexa de obras de Dali, Max Ernst, Miró, Tanguy e Man Ray.

Le Chien Andalou e *L'Age d'Or*, filmes pagos pelo visconde de Noailles, foram produções do mecenato, sem nenhuma perspectiva ou preocupação comercial. Essas condições asseguraram a Buñuel, particularmente em *L'Age d'Or* quando colocou em segundo plano a interferência de seu colaborador Salvador Dali, uma liberdade de expressão total. Depois desses dois filmes o realizador espanhol ainda pôde fazer um documentário, produção modesta, antes de entrar numa longa eclipse.

Ressurgiu ligado a uma indústria cinematográfica, a mexicana, conhecida por sua especialidade em melodramas popularescos, ambientação estranha para o espanhol libertário batizado nas memoráveis campanhas surrealistas do primeiro após-guerra. Qual a significação das obras realizadas por Buñuel nesta situação nova?

Adiantemos, antes de mais nada, para não ser preciso voltar ao assunto, que Buñuel teve de enfrentar o problema da vida quotidiana, e que como sua profissão era a de cineasta, ele fez filmes. Muitos, provàvelmente uns quinze, ou mais ainda. Sabe-se pouco dos primeiros. Logo porém que Buñuel firmou sua situação no quadro industrial realizou *Los Olvidados*, ainda não exibido no Brasil, afirmando com esse filme a unidade profunda entre as duas fases de sua carreira. Compreende-se mais uma vez, retrospectivamente, que a consistência do surrealismo de Buñuel reside no fato de não se tratar para ele de um expediente estético mas de um esforço desesperado de integração na realidade moral, total, do homem. Desse desespero nasce a sua violência, o seu sadismo, que é um método leal de conhecimento.

O ciclo Luis Buñuel organizado pela Cinemateca Brasileira e atualmente em curso dá uma idéia

bastante incompleta da fase mexicana do realizador. A ausência de *Los Olvidados* é a mais deplorável, pois talvez este filme facilitasse para parte dos espectadores a ligação entre o momento surrealista e o atual.

Apesar das aparências não é fácil a apreciação de muitas das obras mexicanas de Buñuel. Ou antes, são precisamente as aparências que criam as dificuldades. Já nos referimos às constantes melodramáticas da produção do México. Buñuel não só conserva freqüentemente algumas aparências do melodrama, como também utiliza a fundo certas tendências do gênero, as macabras por exemplo. Filmes como *El* e *Abismos de Pasion* (versão de *O Morro dos Ventos Uivantes*) apresentam dentro de envólucros ilusórios os sólidos temas oriundos das paixões e obsessões do criador. Na admirável introdução de *El*, em sua conclusão cheia de ecos, em seu desenvolvimento recheado de devoção, fetichismo e loucura, na estupenda e insólita última cena de amor de *Abismos de Pasion*, em tantos outros momentos, inclusive em filmes menores como *El Bruto*, não faltam em maior ou menor grau todas as constantes de erotismo, blasfêmia, sadismo e outros ingredientes que isoladamente podem ser negativos, mas que na singular, virulenta e poética composição em que foram empregados por Buñuel em seus filmes surrealistas clássicos, transformaram-se num exaltante elixir de liberdade, ainda hoje poderoso.

Nascimento das cinematecas

2-março-1957

Nos últimos anos do século dezenove algumas pessoas nos Estados Unidos e na Europa entenderam que haveria interesse em se conservar filmes.

Não foi fácil convencer a Biblioteca do Congresso de Washington, mas a entidade acabou aceitando a idéia de criar uma galeria de *grandes americanos* em imagens animadas. Entre os primeiros escolhidos estavam naturalmente Buffalo Bill e outro *Bill* célebre da época, o presidente McKinley. Quando no primeiro ano do nosso século McKinley caiu varado pelas balas do anarquista Leon Czolgosz, o episódio não foi filmado, porém, algumas semanas depois exibia-se uma *atualidade reconstituída* que pareceu tão verídica às testemunhas oculares do drama, que a Biblioteca do Congresso não teve dúvida em incluir uma cópia em seus arquivos.

A autenticidade da reconstituição do coroamento de Eduardo VII feita no estúdio de George Meliès sob a orientação do próprio mestre de cerimônias da corte inglesa, foi admirada pela família real, e as grandes bibliotecas de Paris e de Londres preocuparam-se em conservar documentos dessa natureza. Era inclusive reconhecido o valor documentário de reconstituições bem mais livres, como as que o próprio Meliès realizou em torno do *affaire* Dreyfus [1].

1 Esse filme foi exibido em São Paulo em 1903 num pavilhão situado na antiga rua do Rosário.

O exercício do *copyright* aplicado aos filmes e o decorrente depósito legal de cópias, em celulóide ou papel, colocou de forma precisa, desde os primeiros anos do século, o problema da conservação de filmes. Os administradores das bibliotecas compreenderam logo que essas não estavam equipadas para a nova tarefa. Os poderes públicos desinteressaram-se, foi suspenso o depósito, e durante muito tempo só os militares cuidaram da conservação de filmes.

Entre as cinematecas militares destacou-se a francesa, destruída por uma bomba durante a última guerra. Além de uma gigantesca coleção de filmes documentários relativos à guerra de 1914-18, a cinemateca do Exército francês tinha em seus arquivos material cinematográfico fixando aspectos de todos

os conflitos armados dos primeiros quarenta anos do século, desde a guerra russo-japonesa até a guerra civil espanhola.

Fora alguns brilhantes precursores, como Apollinaire e Elie Faure, o cinema transformou-se em objeto de apreciação estética generalizada somente na década dos anos vinte. Durante alguns anos não cessou de aumentar o número de pessoas que reclamava a necessidade de se conservarem filmes, agora não só como documentos históricos, mas também como obras de arte. As primeiras medidas efetivas, porém, só começaram a ser tomadas depois da invenção do cinema falado.

A maior parte das correntes cinematográficas, tanto as criadoras como as de apreciação crítica, foram hostis aos *talkies*. Essa hostilidade manifestou-se de forma duradoura e polêmica nos clubes de cinema onde continuavam a ser exibidos os filmes silenciosos já então chamados clássicos. Foi do quadro desses clubes que surgiram os organizadores e conservadores de cinematecas em Paris, Berlim, Milão, Londres e Nova Iorque, pessoas como Iris Barry, Henri Langlois, Luigi Rognoni, Ernest Lindgren.

A descoberta de George Meliès pelas novas gerações de críticos e cineastas estetizantes teve influência no movimento de criação de cinematecas. Descoberta aliás não só da obra mas do próprio Meliès, que foi encontrado trabalhando numa pequena loja de brinquedos perto da estação de Montparnasse. Os poucos filmes de Meliès então localizados causaram muita impressão, e o choque foi grande ao constatar-se que das centenas de filmes do grande primitivo só restavam uma meia dúzia (os trabalhos de propecção das cinematecas fizeram aumentar posteriormente para algumas dezenas os filmes de Meliès salvos do extermínio).

Foi a partir dos anos trinta que se começaram a organizar cinematecas, algumas no quadro de bibliotecas, como no começo do século, outras como departamentos de escolas, clubes, ou ainda como seções de museus, particularmente os especializados em arte moderna. Ainda não foi detidamente estudada a curiosa ligação que existe entre o culto pelas formas mais avançadas das artes plásticas contemporâneas e o gosto por manifestações cinematográficas do passado que emanam de correntes estéticas ou morais do século XIX, das quais o exemplo mais eminente é Charles Chaplin.

Para a causa da conservação de filmes e da cultura cinematográfica esse período inicial de arti-

culação íntima com bibliotecas, escolas, clubes culturais, museus etc., foi muito útil, pois o prestígio dessas instituições tradicionais facilitou a aceitação do fenômeno cinematográfico como fato cultural. Chega porém o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam. Torna-se necessário, para garantir inclusive a continuidade da colaboração cultural e artística, que as cinematecas teçam as estruturas próprias adequadas ao seu funcionamento.

Há um momento certo para essa separação técnica entre as duas instituições. A experiência internacional demonstra que há sempre um mal-entendido no âmago dos entendimentos. As bibliotecas, universidades, clubes e museus interessam-se pelos filmes projetados na tela e tendem a não tomar conhecimento do resto. É porém esse resto que constitui a preocupação fundamental das cinematecas. Antes de mais nada, para as cinematecas, os filmes precisam ser encontrados, em seguida preservados pela contratipagem em base de acetato e depois armazenados em construções especializadas que garantam constância de temperatura e de grau de umidade. As cópias desses filmes poderão então ser difundidas nas projeções culturais.

Há outro ponto, ligado ao caráter altamente ambíguo do cinema. As projeções cinematográficas tendem às vezes a um simples recreativismo distante de preocupações culturais específicas. As cinematecas não podem tolerar tal distorção. Acontecimentos recentes na Europa mostraram como esse problema pode tornar-se crítico e como nesse terreno o comportamento das cinematecas tem de ser irrepreensível.

Em conclusão, cada vez que há tensão em torno dos termos difusão versus conservação, recreação versus cultura, é porque chegou o momento de um exame atento e em profundidade da situação criada.

Existe grande semelhança nas histórias do movimento de cultura cinematográfica em diferentes pontos do mundo. Essas considerações gerais a propósito do nascimento das cinematecas têm validez histórica e atualidade para a maior parte dos países, destacando-se particularmente os Estados Unidos, o Japão, a Suécia, a Tcheco-Eslováquia e o Brasil.

René Clair e o amor

9 março-1957

Enquanto caminha para os sessenta anos de idade, René Clair realiza seu vigésimo quarto filme, *La Porte des Lilas*. Das duas dúzias de filmes, oito são mudos, e falados os restantes. Dezoito são franceses, quatro americanos e dois ingleses.

René Clair é um dos autores melhor estudados nas exibições culturais promovidas pela Cinemateca no Museu de Arte Moderna. No primeiro lote de filmes enviado há dez anos para São Paulo pela Cinémathèque Française, já havia um filme de Clair, *Entr'Acte*, experiência vanguardista de 1924 e que guarda até hoje todo frescor de descoberta. Novas remessas, feitas já então não só pelos franceses como pela Cinemateca Argentina, permitiram que se reunisse em São Paulo uma coleção considerável de obras do autor de *Les Grandes Manoeuvres*.

Nos últimos dez anos vários ciclos René Clair foram organizados no Museu de Arte Moderna. O último, promovido no primeiro semestre de 1955, foi o mais completo já realizado nas Américas. Do período silencioso não faltou nenhuma obra marcante. Dos cinco filmes da produção falada francesa de antes da guerra foram projetados quatro. Estiveram igualmente presentes nas exibições algumas obras produzidas na América de 1941 a 1945 e na França do após-guerra.

Apesar desse esforço considerável, tem-se a impressão de que a fisionomia exata do conjunto da obra de Clair até os nossos dias, foi apenas delineada. Isso por um lado devido à falta de alguns filmes antigos e por outro graças a um fato inesperado: diferentemente do que imaginava, René Clair ainda não havia dado a sua última palavra como criador cinematográfico.

Quando tiver solucionado as dificuldades básicas que a afligem no momento, é intenção da Cinemateca Brasileira renovar sua homenagem a René Clair, dessa vez com a exibição de suas obras completas.

A palavra de ordem de *volta ao texto*, sempre válida na história e crítica literárias, deve ter o seu equivalente no movimento de cultura cinematográfi-

ca. A volta às imagens de *Le Fantôme du Moulin Rouge* e de *La Proie du Vent* esclarecerá bem o que significou para René Clair ter sido ator de Feuillade, colaborador dos cineastas russos emigrados e discípulo do perfeito artesão que foi Jacques de Baroncelli.

Sem o conhecimento de *Sous les Toits de Paris*, seu primeiro filme falado, faltaria uma etapa fundamental na trajetória artística de Clair: a sua prolongada polêmica contra o sacrifício do cinema silencioso. Também precisam ser revistos os dois filmes ingleses, *The Ghost goes West* e *Break the News*, particularmente o primeiro, apresentado no Brasil lá por 1936 com o nome de *Fantasma Camarada*, e que foi para muitas pessoas o primeiro contato com a obra de Clair.

Tudo o mais, de *Le Chapeau de Paille d'Italie* até *And then there were None*, precisa ser revisto em cópias que não estejam mutiladas como a de *A Nous la Liberté* onde faltam duas seqüências inteiras, indispensáveis não só estilísticamente mas para a própria compreensão da história.

São, porém, os filmes mais recentes que merecem ser estudados com maior atenção. Ninguém discute seriamente a importância da obra passada de Clair, mas em relação aos últimos dez anos há muita reticência ou indiferença, quando não aberta hostilidade, por parte da crítica.

Algumas rápidas anotações bastam para situar o problema. O primeiro filme de René Clair depois da guerra, *Le Silence est d'Or,* era sobretudo simpático porque procurava evocar e homenagear o pioneirismo cinematográfico anterior a 1914. O tratamento era caprichado e sutil, mas a impressão final que produzia o filme era de desencanto; a imaginação de Clair criara em seus admiradores exigências que ele não mais podia satisfazer. No filme seguinte, *La Beauté du Diable*, renovando o mito de Fausto, Clair procurava fazer a chamada *obra séria*, porém, o seu pensamento era inconsistente. Finalmente em *Les Belles de Nuit* o velho criador dava a impressão de realizar uma antologia de sua própria obra, o que autorizou muita gente a decidir que o glorioso autor de *Le Million* já havia, há muito, dito sua última palavra.

Les Grandes Manoeuvres nega o esgotamento de René Clair. Aparentemente o que houve foi renovação, incompreendida pelos admiradores tradicionais, presos à maneira habitual do autor de *Les Deux Timides* e de *It happened Tomorrow*.

Ainda não vi *Les Grandes Manoeuvres*, mas tudo indica que a renovação de René Clair consiste na descoberta do amor, revolução no mundo clairiano onde sua importância era pequena. O tratamento do grande assunto em tom menor valerá a René Clair acusações de secura e frieza. Houve na fase anterior de sua obra um grande amor, mas era por Paris, e a fidelidade à cidade mais amada do século é certamente um dos fundamentos da universalidade da arte de René Clair. Se finalmente ele descobriu o amor em profundidade, foi porque se tornou cada vez mais francês. Um depoimento recente mostra como foi ampla a revelação.

Numa entrevista ao *The New York Times* [1] a propósito de *Les Grandes Manoeuvres*, Clair constata que tanto nos filmes americanos quanto nos soviéticos o amor nunca é o único assunto. Nos primeiros o *sex*, de forma mais ou menos velada, tem um grande papel, ao passo que o amor, tal qual é compreendido no Continente europeu, tem uma função insignificante. Ele lembra que a expressão *sex appeal* não tem equivalente em francês. Nos filmes americanos e soviéticos, o interesse amoroso é quase sempre um suplemento à ação principal.

Ampliando a sua análise, René Clair observa que nos países de língua inglesa o amor interessa enormemente os poetas e os romancistas, mas muito pouco os autores dramáticos. Ele afirma que não existe uma peça de teatro escrita em inglês onde o amor tenha um papel equivalente ao que lhe dão Racine, Goldoni ou Lope da Vega. E a propósito de *Romeu e Julieta*: "É uma briga de famílias que forma o elemento dramático. Não há problema sentimental entre Romeu e Julieta. Eles se apaixonam um pelo outro em alguns segundos. É nesses segundos que Maurivaux, por exemplo, encontra assunto suficiente para escrever uma comédia em cinco atos". René Clair pergunta por que Alfred de Musset é desconhecido nos países de língua inglesa. Não seria porque quase todas as suas obras são consagradas ao amor?

Essa demonstração entusiástica feita por um homem beirando os sessenta anos, e o fato de o único assunto de *Les Grandes Manoeuvres* ser o amor, convida-nos a reexaminar sob esse ângulo os filmes recentes de René Clair. Começamos então a nos lembrar, em *Le Silence est d'Or*, do amor tardio do qüinquagenário, excelentemente interpretado por Maurice Chevalier. Não tínhamos dado importância maior ao fato de em *La Beauté du Diable*, René Clair

1 23 de setembro de 1950

salvar não só Margarida como também Fausto, e verificamos agora que isso foi possível por um milagre do amor. E em *Les Belles de Nuit* adquire relevo o fato de o herói, depois de tanto procurar o amor no sonho, finalmente encontrá-lo na vizinhança de sua realidade cotidiana.

René Clair ainda não cessou de nos surpreender.

Cartazes poloneses

16 março-1957

No outono de 1948 realizou-se em Wrosclav, antiga Breslau, um congresso internacional de intelectuais. Como em tantas outras reuniões, havia uma esmagadora maioria cuidadosamente preparada para votar resoluções no mais rigoroso modelo stalinista. A ruptura iugoslava era um acontecimento recente e o primeiro governo Gomulka vivia suas últimas semanas. O conformismo estreito dos comunistas russos, franceses ou brasileiros contrastava com a espontaneidade ligeiramente crítica dos jovens comunistas poloneses que conheci. Encontrei dois deles numa pequena exposição de quadros e esculturas concebidos segundo os princípios do *realismo na forma e socialismo no fundo*. Minha expressão fisionômica devia ser significativa, pois um dos jovens me abordou num francês hesitante, porém familiarizado com a gíria artística, para perguntar se eu estava muito chocado com aquelas *croutes*. Seu companheiro acrescentou logo que a vitalidade artística da Polônia se encontrava num terreno muito distinto daquele, e os dois se ofereceram para me acompanhar a uma espécie de feira de amostras, onde tive uma verdadeira revelação. Nunca vira arte decorativa ou publicitária de gosto tão apurado, às vezes alegre e fantasiosa, outra didática e eficiente. Meus guias eram os autores da decoração de uma parede, mistura de fotomontagem de mineiros sujos de carvão e de passarinhos multicores construídos com colagens de papel de seda. Os dois artistas ganhavam a vida como caricaturistas da imprensa diária, porém me confiaram a intenção de se dedicarem futuramente à arte publicitária. Não anotei seus nomes e não falamos em cartazes cinematográficos, mas não me surpreenderia se viesse a saber que fazem parte da estupenda plêiade de cartazistas de cinema que a Polônia hoje possui.

No último Festival de Edimburgo foi organizada uma exposição com mais de cem cartazes cinematográficos de trinta e seis autores diferentes. A amostra foi suficiente para colocar a Polônia como o primeiro país do mundo nesse particular.

Em regra geral, esse gênero da arte publicitária fica numa vulgaridade extrema. As exceções limitam-se a alguns nomes, Jean Colin e Moreau na França, Saul Bass na América, um ou outro suíço, na Inglaterra James Boswell, e na URSS de antes da última guerra os irmãos Stenberg. Na feitura dos piores cartazes cinematográficos destacam-se o Brasil, o México e a Iugoslávia.

Os responsáveis pela má qualidade desse material são os produtores e distribuidores de fitas, pois aos autores só raramente é dada a faculdade de opinar quanto à qualidade e orientação da publicidade.

O cartaz cinematográfico polonês de hoje nasceu há pouco mais de dez anos graças à iniciativa de um grupo de artistas plásticos que soube utilizar de forma inteligente a socialização da publicidade cinematográfica. De início foram sobretudo alguns desenhistas, decoradores ou caricaturistas já veteranos, como Henryk Tomaszewski ou Eryk Lipinski, que fizeram contribuições interessantes a esse setor da arte gráfica. Logo porém, grande número de jovens saídos das Academias de Varsóvia e Cracóvia sentiu-se atraído por um ambiente de trabalho onde reinavam uma completa liberdade de expressão e um espírito estimulante de experimentação, em contraste com as tendências dogmáticas predominantes nos setores mais *nobres* das artes plásticas. Pode-se afirmar que a surpreendente fisionomia do cartaz polonês moderno é devida à *geração de 1950*, da qual um dos líderes é Jan Lenica.

Essa nova escola de arte gráfica não tem mais relações com a habitual vulgaridade comercial do gênero. Desapareceram não só o sentimentalismo e o erotismo baratos, como também as evocações infantis do terror ou da aventura. Esses ingredientes foram substituídos por uma sutil utilização do grotesco, do patético ou do elemento lírico, em obras que ao mesmo tempo procuram estilizar o assunto e a atmosfera do filme.

A função do cartaz ultrapassa a informação e o reclame. Trata-se de difundir uma forma de arte gráfica, e plástica, moderna, capaz de influir no gosto da população. O cartaz familiariza o grande público com a linguagem da arte moderna.

A IV Bienal seria uma excelente ocasião para trazer a São Paulo uma exposição de cartazes cinematográficos poloneses. O jovem cinema brasileiro teria ocasião de aprender uma lição de gosto e humanismo, de cultura em suma.

Funções da cinemateca

21 março-1957

Num passado não muito longínquo manuscritos da Biblioteca Nacional foram vendidos para uma fábrica de rojões e há poucos anos, por ocasião da abertura da Avenida Ipiranga, foram perdidos ou dispersados os testamentos dos bandeirantes. Ora, de quatrocentos anos a esta parte a organização e a conservação de bibliotecas e arquivos têm sido o fundamento oficial da cultura no ocidente. Mereceria pois espanto menor a indiferença com que alguns setores oficiais do Rio estão comprometendo a efetivação do movimento inicial de solidariedade manifestado pelo Governo federal quando do incêndio da Cinemateca Brasileira. Falta de *mentalidade cinematográfica* comentou alguém. A fórmula não me parece feliz e já direi por quê: a falha me parece mais básica.

As pessoas que melhor têm compreendido o papel das cinematecas não são necessariamente as ligadas ao mundo cinematográfico, e sim as que têm uma visão cultural ampla. Os escritores, administradores, políticos, cientistas, industriais, artistas e cineastas que se têm interessado pela vida e pela sobrevivência da Cinemateca Brasileira são os que não se limitam ao seu campo próprio de ação, mas estão abertos para as manifestações variadas das artes, ciências e técnicas.

Mentalidade cinematográfica não significa muita coisa. Cultura cinematográfica, sim. Ela é, aliás, inseparável da cultura *tout court*. Um profissional cinematográfico ou um fanático de clube de cinema podem estar tão longe da cultura cinematográfica quanto alguém que nunca vai ao cinema.

Entre as variadas e complexas funções de uma cinemateca, a que desconcerta maior número de pessoas é a artística, é o lado *museu de belas-artes* da instituição. De início é preciso examinar uma das diferenças profundas entre a situação do cinema e a das outras artes. Fabricado num espírito industrial de consumo imediato, o cinema dá a impressão de ocupar uma situação privilegiada como difusor. No entanto, as grandes obras literárias ou artísticas, tendo ou não sido reconhecidas as suas qualidades

no momento de sua criação conquistam com o tempo um público cada vez maior, ao passo que no cinema o fenômeno é inverso. A grande obra cinematográfica entra em comunicação no início de sua carreira com um público imenso, tendo ou não sido reconhecidas as suas qualidades, e com o tempo, depois de ser incluída no *repertório* da cultura cinematográfica, só entrará novamente em comunicação com uma fração quantitativamente ínfima de seu público original. É a partir desta etapa que a obra de arte cinematográfica entra no processo válido para as outras artes, mas em condições mais difíceis por lhe faltar o prestígio da tradição. É a cultura cinematográfica das elites, incluindo os próprios cineastas, que precisa ser promovida, a fim de se criarem quadros que por sua vez trabalharão para elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema. Essa perspectiva é impensável sem uma cinemateca.

Algumas pessoas, em geral cineastas, retrucam que a melhor forma de promover a cultura cinematográfica do povo é fazer boas fitas novas e não procurar interessá-lo pelas velhas, mesmo excelentes. Porém não se faz bom cinema sem cultura cinematográfica e uma cultura viva exige simultaneamente o conhecimento do passado, a compreensão do presente e uma perspectiva para o futuro. Enganam-se os que confundem a ação das cinematecas com o saudosismo. Não é sem razão que o grande Festival de Antibes organizado pela Cinémathèque Française chamou-se *Le Cinéma de Demain*. Um dia serão publicadas as fichas de Orson Welles e Ingmar Bergman guardadas na cinemateca de Nova Iorque, Estocolmo e Paris e poderemos verificar melhor tudo o que esses cineastas devem ao estudo atento das obras do passado. E já é fato histórico o que para os russos significou *Intolerância* de Griffith, o primeiro filme a ser colecionado pela instituição que se transformaria na Cinemateca Soviética.

Até agora só me referi aos filmes difundidos pela grande indústria e que podem ser *revistos*, graças às cinematecas. É preciso não esquecer aqueles produzidos fora dos quadros industriais, por exemplo os primeiros Buñuel ou os Fischinger, ou os que não conseguem distribuição, como *La Règle du Jeu, The Quiet One*, ou os Sucksdorf, que só poderão ser vistos pelos interessados através da ação da Cinemateca. Sem ela não é possível uma visão ampla do cinema contemporâneo, tão limitada pelo mecanismo comercial da distribuição.

Será preciso lembrar os serviços que uma cinemateca presta *diretamente* à indústria cinematográfica, facilitando a reconstituição de paisagens urbanas, modas, hábitos, atmosferas afastadas no tempo e no espaço? Ou repetir que é impossível imaginar escolas de cinema sem os serviços prestados por uma Cinemateca?

O papel de arquivo histórico exercido pelas cinematecas já está melhor compreendido entre nós. Um dos aspectos do incêndio da Cinemateca Brasileira que mais emocionou a opinião foi a perda de documentos cinematográficos relativos a Campos Sales, a aspectos da vida brasileira em 1910, ao Barão do Rio Branco, às revoluções de Izidoro Dias Lopes e de 1930. Já se compreende que se preservem os filmes relativos aos governos Getúlio Vargas, à campanha presidencial de Armando Salles de Oliveira e José Américo, aos movimentos de Luís Carlos Prestes ou Plínio Salgado. É preciso compreender-se também desde já o interesse provável que terão daqui há algum tempo os documentos cinematográficos de nossos dias e que não se espere mais para colecioná-los.

É preciso arquivar e proteger o maior número de filmes brasileiros. Não guardaremos tudo, sempre. Com o tempo irá sendo feita uma seleção. Mas experiência internacional demonstra que não é prudente decidir cedo o que deve ou não ser conservado. Os imediatamente contemporâneos não são bons juízes da importância artística, histórica ou documentária das obras. Filmezinhos realizados por Griffith em 1912 e que a maior parte dos contemporâneos não distinguia da produção corrente da época eram a semente da moderna linguagem cinematográfica. Canudo e Delluc desprezaram Louis Feuillade, hoje tão poético para novas gerações francesas. Meliès, Porter, Mack Sennett, a enumeração nos levaria a refazer uma pequena história do cinema. Que seria completada com a citação de obras do passado que em seu tempo pareceram importantes e que perderam aos nossos olhos todas as virtudes.

A fim de assegurar a salvaguarda dos filmes, estudou-se em quase todos os países a possibilidade de estabelecimento do depósito legal, porém a maior parte das cinematecas compreendeu não ser este em nosso tempo o melhor método. A solução encontrada para o problema no terreno municipal paulistano interessou vivamente os participantes do último congresso da *Fédération Internationale des*

Archives du Film realizado em Dubrovnik no ano passado. A lei nº 4.854 de 30 de dezembro de 1955, cria um adicional para auxiliar a produção de filmes brasileiros e o desenvolvimento da cultura cinematográfica entre nós. O artigo 14 estabelece que os produtores beneficiados por esta lei depositem na Prefeitura uma cópia de seu filme. A fim de garantir os legítimos direitos dos proprietários, ficou expresso que tais cópias não poderão ser exibidas publicamente senão após cinco anos de seu lançamento, sendo a exibição limitada a projeções de natureza cultural, sem cobrança de ingresso. As cópias ficarão depositadas no Serviço Municipal de Cinema, podendo a juízo do prefeito ser confiadas à guarda de instituição especializada desde que esta disponha de instalações apropriadas para sua conservação. Essa função será exercida pela Cinemateca Brasileira graças a um recente acordo estabelecido com a Prefeitura.

O estabelecimento do convênio cultural entre a Prefeitura e a Cinemateca Brasileira é um marco fundamental na história da cultura cinematográfica no Brasil. A Cinemateca poderá finalmente cuidar seriamente do milhão e quinhentos mil metros de filmes que tem sob sua responsabilidade, assim como reconstituir a documentação aniquilada na noite de 28 de janeiro. Se os poderes público federal e estadual demonstrarem a mesma compreeensão revelada pelo municipal, São Paulo terá novamente, em breve, uma das melhores cinematecas do mundo, e desta vez os tesouros colecionados não estarão à mercê de uma estúpida catástrofe.

O poeta Paul Eluard escreveu certa vez: "com ou sem razão, eu creio que o essencial da arte é sua eternidade... A criação não tem pretensões a uma eternidade absoluta. Ela não existe fora do mundo, como um dado absoluto. Ela não é fixa, fora de um mundo em movimento. Mas seu propósito essencial é de transmitir, durar, manter-se tanto quanto possível. Como poderia acomodar-se com o cinema, que se devora constantemente, do qual nada permanece fora uma frágil existência na novidade?"

E René Clair que cita essa passagem, comenta: *Desejamos que a criação cinematográfica transmita, dure e se mantenha tanto quanto possível. A tarefa de preparar o seu futuro compete àqueles para quem o cinematógrafo não é somente um objeto de comércio e de indústria. É também a eles que incumbe o cuidado de salvaguardar o seu passado* [1].

1 René Clair, *Reflexion Faite, NRF,* Paris, 1951.

:)0-março-1957

A constância do fenômeno de rebeldia de jovens, freqüentemente os mais dotados em imaginação e sensibilidade, manifesta-se pelas mais variadas modalidades no tempo e no espaço ou nas diferentes classes sociais. Mas estamos sempre diante da mesma família, quer se trate de poetas *vadios* como Rimbaud e Essenine, dos jovens delinqüentes nutridos de anarquismo individualista participantes do grupo dos *bandidos trágicos* no Paris do começo do século, dos *Stilyagi* da Rússia ou dos *tasiozuku* do Japão, dos *Teddy Boys* na Inglaterra, ou de tipos catalogados na França sob a denominação vaga de *existencialistas*, e mesmo, em tom menor, dos adolescentes da primeira parte do *Encontro Marcado* de Fernando Sabino.

Cada período histórico oferece suas possibilidades de canalização para essas energias incertas, sendo num passado recente as principais o comunismo e o fascismo. O fato de a última grande guerra ter sido uma renovada *grande ilusão* facilitou o desajustamento das sensibilidades mais vivas entre os jovens. E tudo indica que nosso tempo ainda não encontrou muitas respostas válidas para os desafios da legião de jovens incertos, ambíguos, neuróticos, provavelmente outros casos piores, mas outros certamente melhores, todos flamejantes de vida e insubstituíveis. Para alguns setores da adolescência apareceu o *Rock' n' Roll*, manifestação de saúde ainda não suficientemente apreciada, porém é muito pouco. O cinema forneceu a esse mundo heterogêneo, introvertido e agitado, frustrado e rebelde, o seu protótipo, o seu herói, James Byron Dean, a quem não faltou sequer, devido à morte acidental é verdade, mas prematura e portanto injusta, certa auréola de martírio. A proliferação de uma literatura ridícula em torno de James Dean não deve intimidar-nos. Nada de cinematográfico nos deve ser indiferente, ou melhor, cabe aqui a fórmula cara a Marx: nada do que é humano nos é estranho. Naturalmente temos o direito de rir quando Daniel Winter exclama em seu programa na TV inglesa: *agora que Dean partiu quem vai exprimir a nossa frustração?*

Olhá-lo era como ver a face de Deus. O mundo não tem mais razão de existir. Rimos, mas permanece o fato de que milhares de jovens precisam encontrar uma razão para viver. James Dean aliás a encontrou, fundamentalmente, no *Actor's Studio.*

Popularizado de um dia para outro pelo sucesso de Marlon Brando e James Dean, nem por isso o *Actor's Studio* deixou de interessar os que procuram ver o que se passa atrás das cortinas da publicidade. Evidenciada sua profunda influência no Teatro e no Cinema norte-americanos, as publicações da França e da Inglaterra procuram aproximar-se do problema da maneira desconfiada e lúcida que é a norma de todo europeu que se preza em se tratando de acontecimentos da América do Norte.

Dois artigos recentes, um de Tony Richardson [1] e outro de Louis Marcorelles [2] sugerem algumas reflexões. Muito mais interessante do que a tradição, freqüentemente evocada, de Stanislavsky, parece-me o exame da filiação do *Actor's Studio* ao *Group Theatre,* ativo mais ou menos de 1935 até a entrada dos Estados Unidos na guerra. Sua figura central era Clifford Odets em torno de quem evoluíam figuras como Elia Kazan e John Garfield. A presença de Kazan como um dos principais animadores do *Actor's Studio* e o fato de Garfield prenunciar até certo ponto Marlon Brando e James Dean, já indica a continuidade entre os dois movimentos artísticos. Porém mais reveladoras, do ponto de vista sociológico, são as diferenças entre ambos. No *Group Theatre* o avanço estético era inseparável de certo vanguardismo político, havendo uma preocupação constante de aprofundamento cultural em relação às artes plásticas e à música. Esse conjunto de preocupações já revela o período de antiguerra. É inteiramente outra a atmosfera do *Actor's Studio.* Os encontros hebdomadários durante os quais os membros empregam boa parte do tempo numa espécie de jogo livre de idéias ou na gratuidade das improvisações ditadas pela inspiração do momento, afasta-nos bastante da seriedade racionalista do *Group Theatre.* É verdade que esse trabalho de *libertação* é completado pela crítica e pela avaliação das intenções e dos resultados. De qualquer forma parece claro que a preocupação fundamental do método é de ordem psicológica. Um ator, citado por Marcorelles, reagindo contra o *Actor's Studio* protestou nos seguintes termos: *Cada vez que você representa uma cena, eles pedem que você se psicanalise.* Esse depoimento nos leva a uma primeira conclu-

1 *The Method and Why (An account of the Actor's Studio)* in Sight and Sound — Vol. 26, Nº 3.

2 Elia Kazan et *l'Actor's Studio — Cahiers du Cinema — Tome XI,* Nº 66.

são: o método do *Actor's Studio* é muito próximo das técnicas de psicodrama utilizadas com tanto sucesso em modernas clínicas psiquiátricas. Nestas o objetivo é a liberação das tensões de pessoas alienadas, ao passo que no *Actor's Studio* o que se consegue é a utilização calculada de sentimentos, que mesmo sendo deliberadamente provocados, controlados tecnicamente e artisticamente orientados, não deixam de ter uma inquietante autenticidade, próxima às vezes de uma histeria espontânea. Segundo um dos diretores do *Studio, em última análise a direção consiste em transformar psicologia em comportamento.* Resta examinar os resultados estéticos do empreendimento.

Tony Richardson observa que um dos traços característicos dos norte-americanos é a necessidade de traduzir idéias ou sentimentos em termos concretos, e acrescenta que socialmente isso pode ser uma grande qualidade, porém artisticamente faz às vezes cair na ingenuidade. Segundo Richardson, a consistência artística seria inseparável de um trabalho maior de estilização. Quando problemas íntimos são dramatizados de forma mais ou menos direta, resultam no exibicionismo. Quando dificuldades de ordem pessoal se inserem no cerne da representação o resultado fatal é, ainda nas palavras de Richardson, o maneirismo.

É possível que tudo isto seja verdade dentro de uma concepção artística muito pura. Mas no cinema... Uma das grandes forças do cinema é que mesmo as produções mais válidas artisticamente são freqüentemente inseparáveis da primariedade do documento. E aqui voltamos a James Dean.

Poucas vezes houve um paralelismo tão grande entre o personagem da tela e o homem da vida real. James Byron Dean era realmente a vítima de uma insegurança obscura e profunda, de uma dilaceração entre o desejo e o medo de se comunicar. Ele *protestava* vestindo-se mal, não se barbeando, morando com um gato num canto do estúdio. Durante certo tempo freqüentou um psicanalista, procurando encontrar solução para seus problemas. O *Actor's Studio* lhe permitiu uma solução de vida, Hollywood. Se fundamentalmente a glória não resolveu nada, a colaboração de Dean com *colegas* do estúdio, Elia Kazan e Nicholas Ray, oferece ao mundo a imagem viva e *documentária* de um jovem rebelde sem causa pela qual lutar. Será tão ridículo que um jovem que não obteve resposta para suas perguntas e que morreu sem saber contra o que se rebelava,

seja considerado um herói e um deus por outros jovens, que ainda não descobriram uma razão digna de viver?

Nos tempos atuais, tão pobre em possibilidades de utilização das energias desajustadas, tem importância o fato de o *Actor's Studio* ter contribuído para a divulgação de imagens de uma rebeldia que, em última análise, se traduz em protesto social.

6-abril-1957

Analisando o fenômeno cinematográfico não é inútil insistir na ambigüidade de sua natureza de arte-indústria. Os que procuram uma aproximação puramente estética do cinema contemporâneo estão condenados a uma decepção sempre renovada. Como não podem evitar o exame, mesmo superficial, das contingências da produção cinematográfica e de seu escoamento, e como lhe atribuem todas as insatisfações que o cinema lhes cause, concluem pela sua não-validez artística. Uma forma de desfazer essa incompreensão seria chamar a atenção para a historicidade, para a mácula de humana ambigüidade que envolveu em seu tempo obras hoje tidas como amostras exemplares das mais nobres artes. As condições que cercaram as encomendas executadas por Andréa del Castagno ou a fabricação e venda das pinturas dos irmãos Lorenzetti, certamente influenciaram a fatura das obras, mas já há vários séculos cessaram de perturbar a apreciação de suas virtudes artísticas. Os estetas, aliás, costumam admitir o valor artístico dos filmes antigos, e em cinema a maior parte dos antigos são nossos contemporâneos. Apesar do pouco tempo passado, obras como *O Vento* ou a *Paixão de Joana d'Arc* já aparecem aos nossos olhos libertos da ganga do nascimento industrial. Isso mostra que no futuro será possível uma posição puramente estética diante do cinema.

Admitidos esses pontos, ainda se poderia retrucar que apesar de tudo a reunião das condições para criar um quadro é mais simples do que a necessária para realizar um filme. É verdade que poderíamos lembrar a edificação da Catedral de Chartres, um empreendimento de maior vulto do que a produção de *Os Dez Mandamentos*, de Cecil B. de Mille, mas aqui entraríamos no quase falso problema da arte coletiva ou individual, e não seria este o momento oportuno para examiná-lo.

Para meus propósitos atuais basta assegurar que não só os complexos condicionamentos impostos à realização dos filmes não comprometem necessariamente o seu valor, mas também que a in-

dústria cinematográfica, capitalista ou não, tem produzido obras de arte que podem ter alargado o próprio conceito artístico, e que conservam a característica fundamental de perenidade, válida para a pintura, a música ou a literatura.

Se uma posição inicial puramente artística pode levar o apreciador de cinema contemporâneo a caminhos difíceis, uma mentalidade puramente industrial leva-o a um impasse. Já vimos que na prática devemos encarar a aceitar o cinema em sua dubiedade de *arte-indústria*. Teoricamente se um dos termos pode ser aniquilado, será o segundo. É possível imaginar uma arte cinematográfica florescendo fora das pesadas condições industriais vigentes, mas é impossível, sem trair a noção, mesmo a mais corriqueira, que hoje temos do cinema, imaginá-lo como uma atividade puramente industrial. Não é difícil vislumbrar no mundo industrial do cinema uma irritação mais ou menos inconsciente contra a necessidade de se utilizar, além de operários, máquinas, celulóide etc. também escritores, diretores, decoradores, artistas. Mas não há outra saída. Os homens de negócio da América transformaram Hollywood numa fábrica; trata-se porém de uma fábrica de sonhos e realidades. Sonhar e viver, bem ou mal, em geral não é difícil, porém, fabricar sonhos e realidades, e tudo mais que existe de intermediário, é fazer arte, e eventualmente, já o afirmamos, grande arte.

Lamenta-se a escravização da arte à indústria mas é preciso não subestimarmos o reverso da medalha que tem um agradável gosto de desforra: no cinema a indústria não pode existir sem a arte. A história do cinema fornece-nos a demonstração final. Desde o início ou em momentos de crise, quando de forma bisonha se procurava aparentar o cinema às artes de valor e tradição cultural reconhecidos, até o momento em que nasce e se desenvolve dentro de seus próprios quadros a consciência de sua originalidade, o cinema procurou enobrecer-se como expressão de cultura e levou os negociantes que o controlam a agir em conseqüência. Numa perspectiva larga uma posição puramente industrialista diante do cinema e ainda menos sustentável do que a puramente estética. Ambas, na prática, são igualmente estéreis.

Só a compreensão global dos problemas suscitados pelo fenômeno cinematográfico permite uma ação fértil. Nos dias que correm, e graças sobretudo às comissões de assessores técnicos em boa hora

criadas no âmbito federal, estadual e municipal, os poderes e a opinião estão ficando mais familiarizados com os graves problemas de ordem financeira e industrial dentro dos quais há dezenas de anos se debate o cinema brasileiro. Os problemas de ordem artística e cultural, também estudados nas referidas comissões, não têm merecido a mesma divulgação. Nestas colunas, tenho tentado restabelecer um pouco de equilíbrio na informação. Detendo-me várias vezes no exame de questões relativas ao movimento de cultura cinematográfica, já tive ocasião de salientar as altas responsabilidades do trabalho das cinematecas, mas só de passagem referi-me ao papel eminente das escolas de cinema propriamente ditas. O momento é oportuno para situarmos o problema com maior atenção, pois ao mesmo tempo em que é estudado por um grupo de trabalho da Comissão Federal de Cinema um projeto de escola para o Distrito Federal, aqui em São Paulo uma instituição há anos em funcionamento, o Seminário de Cinema, prepara-se para uma nova fase de desenvolvimento com suas atividades didáticas consideravelmente ampliadas.

Se bem que a ação das cinematecas e das escolas deva estar com freqüência intimamente entrelaçada — lembraremos somente os cursos de análise de filmes e de história do cinema — é diversa a natureza das duas instituições. A ação precípua de uma cinemateca é a conservação de filmes, seu trabalho de difusão cultural é dirigido para um público muito vasto, e os serviços que presta diretamente à indústria cinematográfica são simplesmente um dos aspectos da ampla colaboração que oferece a um grande número de atividades e entidades sociais e culturais, destacando-se as de caráter escolar ou universitário. Já uma escola de cinema tem compromissos sobretudo com a indústria cinematográfica para a qual deve preparar quadros de profissionais competentes. Essa ação mais delimitada não diminui a importância de sua missão. Particularmente num país como o nosso ainda sem tradição profissional e artística a importância da escola de cinema será imensa. Para a solução de um dos problemas básicos da vida cinematográfica brasileira — o divórcio entre o nosso cinema e as elites do País — espera-se muito da confluência da ação das escolas com a irradiação cultural da cinemateca.

Ainda não é possível prever o delineamento que tomará o projeto de escola federal apresentado na Comissão Federal de Cinema pelo sr. José Geral-

do dos Santos Pereira. O mesmo não acontece com o Seminário de Cinema dirigido em S. Paulo pelo sr. Plínio Garcia Sanches. Apesar dos meios precários com que contou até hoje e de todas as dificuldades e limitações que teve de enfrentar para sobreviver, a experiência do Seminário é algo de muito concreto e o resultado feliz de sua teimosia são os numerosos profissionais formados em seu currículo atualmente trabalhando no cinema paulista. O Seminário de Cinema nunca aceitou a mediocridade da situação vivida durante tantos anos, procurando sempre agir e pensar em termos de futuro. A possibilidade de desenvolvimento encontra-o com seus projetos elaborados e amadurecidos.

No plano preparado pelo sr. Plinio Garcia Sanches com a colaboração do sr. Jacques Dezhelein, e no qual foram tomados em consideração os trabalhos anteriores existentes no Brasil sobre a matéria, há uma preocupação constante de não separar aprendizado propriamente profissional e técnico dos futuros cineastas, de uma formação cultural e artística ampla e profunda. Os cursos de história, geografia humana, folclore, literatura, artes, lá estão para assegurar aos futuros quadros de nossa indústria a variedade de conhecimentos que o cinema exige. Por outro lado, trazendo para uma escola de cinema especialistas de matérias extra-cinematográficas, iniciando-os ou completando-lhes a formação em matéria de cinema, estará sendo diminuída a distância que separa nosso cinema das elites culturais do País. Naturalmente há o perigo ao qual não soube escapar durante os seus primeiros anos o *Institut de Hautes Etudes Cinématographiques:* o peso excessivo das aulas teóricas. Mas o projeto do Seminário prevê o equilíbrio exato entre a teoria e a prática. Melhor ainda, ele procura um método didático que não separe uma da outra. A fórmula procurada é a da fusão do estudo e do ato cinematográfico. Talvez esta não seja encontrada imediatamente. Caberá ao dinamismo e à inteligência dos jovens responsáveis pelo Seminário de Cinema chegar às respostas adequadas para os inúmeros problemas que serão suscitados pela inércia das tradições didáticas. O sucesso dependerá em grande parte da capacidade de invenção demonstrada pelo Seminário.

Essa possibilidade de renovação e ampliação do Seminário de Cinema, da sua transformação numa verdadeira escola de cinema solidamente organizada, foi aberta pela execução da lei n. 4854

cujo artigo 15 autoriza o estabelecimento de "convênios entre o Município e entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais, ou mantenham cursos e seminários para o estudo da técnica e da arte cinematográficas".

O convênio já assinado com a Cinemateca Brasileira e o que deverá ser firmado com o Seminário de Cinema dotarão nossa Cidade de duas instituições que transformarão São Paulo no principal centro de cultura cinematográfica da América Latina.

Conto, fita e conseqüências

13-abril-1957

Dois jovens cineastas paulistas resolveram filmar uma farsa alegre, tomando como ponto de partida um conto pessimista e sinistro de Lima Barreto. Pelas mãos de Cesar Memolo Junior e Carlos Alberto de Sousa Barros, *A Nova Califórnia* transformou-se em *Osso, Amor* e *Papagaios.* Ao mesmo tempo em que teve um sucesso de estima em círculos limitados, a fita não recebeu acolhimento caloroso do grande público. Penso que vale a pena examinar o empreendimento com atenção, pela influência que possa vir a ter no cinema brasileiro e pelas lições que comporta.

Temo que a indústria cinematográfica, cuja tendência a desprezar o público é conhecida, atribua o insucesso precisamente ao que houve de mais positivo em *Osso, Amor* e *Papagaios*, isto é, o esforço em arrancar a comédia cinematográfica brasileira da habitual vulgaridade. Como acontece nessas ocasiões, acusarão os realizadores de *intelectualistas*. A expressão é usada aparentemente para significar o oposto de *popular* e já indica o quanto nossos meios cinematográficos estão necessitados de idéias claras. Quando se compreender que *intelectualistas* é a degradação de *intelectual*, como *popularesco* a de *popular*, talvez se aprenda uma vez por todas que o cinema pode ser intelectual e popular. Como concepção, *Osso, Amor* e *Papagaios* teve condições para entrar nessa categoria e deve-se procurar esclarecer o que comprometeu o sucesso da realização.

Do conto de Lima Barreto foi utilizada, como ponto de partida, a idéia central: a população de uma cidade do interior se convence de que é possível fabricar ouro com ossos de defunto e, arrastada pela ambição, age em conseqüência. Naturalmente não se procurou respeitar o tom de crueldade implacável e o possível e misterioso simbolismo do original. O cinema brasileiro não comportaria tal audácia, concebível na obra do velho Stroheim ou na de um moderno como Yves Allegret. Os autores da fita procuraram um tom cômico, fazendo de início uma correção racionalista: o Raimundo Flamel é um lou-

co e não o bondoso Messias e autêntico sábio que n'*A Nova California* realmente descobre a fórmula para transformar ossos em ouro.

A acentuação excessiva dos propósitos cômicos levou os cineastas ao terreno da farsa, e uso o termo no sentido corriqueiro, pois em dramaturgia farsa não é o cômico exagerado, mas um gênero com exigências próprias, aliás difícil e raro em cinematografia. O método de construção dos personagens de *Osso*, *Amor* e *Papagaios* foi a acumulação do cômico pitoresco no vestir e na maquilagem. Quanto ao comportamento, cada gesto ou palavra foi dirigido com a deliberação de provocar risos. Muitas roupas masculinas foram inspiradas em modas antigas, mas como não houve unidade de conjunto o resultado foi disparatado. Os personagens principais, o farmacêutico, o prefeito, o professor, ficaram estereotipados e não adquiriram relevo. Alguns bons pormenores, como a frase do prefeito: "coisas práticas", ou o gesto do farmacêutico alisando o cabelo, por serem demais repetidos tornaram-se mecânicos. Quando nesse mundo assim criado surge a figura do *sábio* Flamel, o espectador não compartilha do espanto dos habitantes do lugarejo. Acrescenta-se simplesmente mais uma figura pitoresca a uma lista já um pouco longa. Teria sido provavelmente mais eficaz o tratamento dos personagens num naturalismo chão do qual os tiques, as manias, as personalidades iriam emergindo paulatinamente, mas sem ultrapassar o limite que permitisse um contraste fecundo com a estranha figura do *Dr.* Flamel. E quando chegasse o momento culminante, a corrida ao cemitério para desenterrar os ossos, a cena teria, além da comicidade, um lado inquietante que aumentaria consideravelmente seu efeito. Tal como acontece na fita, não espanta que personagens nos quais não acreditamos ajam desta ou daquela maneira.

É porém outra a razão principal da pouca comunicabilidade entre o filme e o público. O defeito está na construção da fita. O tema central, a fabricação de ouro com ossos, não forma a linha mestra da obra. A primeira impressão que temos é de que há uma longa introdução cuja finalidade seria familiarizar-nos com os personagens, antes de se iniciar a ação propriamente dita. Esta separação entre a parte descritiva e o desenvolvimento da ação já é um erro. Mas não é só isso.

Na realidade existem no filme três fatos sucessivos que podem ser tematicamente correlatos, mas

que dramaticamente são distintos. O primeiro é que na cidade não morria ninguém há dez anos. O segundo é que subitamente começa a morrer grande número de pessoas. O terceiro é a ilusão de se poder fabricar ouro com ossos. Lançado sobre essas falsas pistas, o público é em seguida abandonado. Ele se interessa primeiro pela ausência e em seguida pela recrudescência de mortes, mas quando lhe é contado o caso dos ossos e do ouro, fica com suas curiosidades anteriores frustradas, e chega ao fim da fita desamparado pela falta de organicidade do conjunto.

Osso, Amor e Papagaios

Era necessário criar-se um conflito. Rejeitada a sugestão, difícil é verdade, de Lima Barreto — a oposição entre Flamel e a cidade — teria sido preciso um conflito que levasse a ação de forma harmoniosa até seu ponto mais alto, o saque do cemitério, e ao desenlace. O conflito entre a prefeitura e a oposição, que percorre todo o filme, não foi uma solução satisfatória, pois se limita simplesmente à utilização de cada um dos fatos que continuam, distintos, a dominar como interesse dramático.

Talvez fosse preciso associar romance ao conflito. Os cineastas acrescentaram um Romeu e uma Julieta, separados pelas dissensões entre a prefeitura e a oposição. São eles os únicos que não partici-

pam da colheita de ossos e não são atingidos pela loucura da ganância generalizada. Mas dada a força que tem em cinema a simples associação visual, não foi acertado situar o encontro final e decisivo do jovem par no cemitério saqueado. Por outro lado, a tensão dramática do encontro está em desproporção com o pouco que nos fora apresentado anteriormente sobre ambos.

Escrevi essas anotações críticas sobre *Osso, Amor* e *Papagaios* com a maior severidade porque respeito e confio nas qualidades de Cesar Memolo Junior e Carlos Alberto de Sousa Barros. Tais qualidades também foram reveladas em sua fita. Antes de mais nada, a alegre desenvoltura com que tratam das coisas graves, a começar pela tão respeitada morte. Há na boa coleção de enterros — tema caro ao cinema brasileiro — ótimos momentos, e deploramos quando um *gag* excelente não é melhor visualizado: os cuidados um tanto aflitos de um candidato a coveiro por duas velhinhas, clientes prováveis num futuro próximo. A associação entre o gosto do delegado em empinar papagaios e as aventuras amorosas da mulher é um sintoma de talento que não engana.

Julgar as qualidades propriamente diretoriais de Cesar Memolo e Carlos Alberto não é simples. O cinema nacional, seja na procura do naturalismo ou na estilização, ainda não descobriu como o brasileiro anda, dança, cospe, coça-se ou fala. E a qualidade da matéria-prima a ser usada, os atores, continua má, sobretudo quando dialogam. *Osso, Amor* e *Papagaios* não escapa à regra. Talvez algumas linhas do diálogo fossem, ao serem escritas, boas. Mas ouvidas, renova-se o desastre habitual. Quando não temos o sentimento aflitivo do amadorismo é que estamos sob a impressão do mais ultrapassado profissionalismo. Penso que o problema estético primordial em nosso cinema é o da maneira de falar.

É sabido que a *dublagem* em língua estrangeira mutila artisticamente os filmes. No entanto as versões *dubladas* dos filmes brasileiros apresentadas na França eram melhores do que as originais.

O aparecimento de um filme brasileiro em que se fale bem será um acontecimento fundamental na história de nossa cinematografia.

27 abril 1957

A população relativamente pequena da Bélgica não facilita a criação de condições para um cinema nacional e o problema lingüístico é uma dificuldade suplementar. Um cinema em flamengo teria possibilidades internas ou externas limitadas e a presença cinematográfica da França prejudica o desenvolvimento dos filmes belgas falados em francês. Essa situação desfavorável não impediu, entretanto, o florescimento de uma indústria cinematográfica belga, especializada, é verdade, nos filmes de curta metragem, documentários, didáticos ou experimentais. Realizadores como Henri Storck, Charles Dekeukelaire, André Cauvin, Lucien Deroisy e Gerard de Boe adquiriram um prestígio mundial. As grandes organizações inernacionais, culturais, políticas ou militares encarregam com freqüência os cineastas belgas de tarefas nos programas de *mass communication.* Por outro lado a Bélgica ocupou sempre um lugar de destaque no movimento de cultura cinematográfica. Carl Vicent é um importante pioneiro em história do cinema. A crítica cinematográfica de antes da guerra equiparava-se à francesa e ainda hoje André Thirifays, que se tornou um crítico bissexto, é lido com atenção em vários países europeus. Os festivais cinematográficos realizados depois da guerra em Bruxelas e Knokke-le-Zout destacaram-se de Veneza e Cannes pela importância das manifestações retrospectivas e culturais e serviram de modelo ao esforço paulista de 1954. Finalmente, a *Cinémathèque de Belgique*, colocada entre as pequenas cinematecas, é na realidade uma das melhores como organização e orientação. Dirigida por André Thirifays e cuidada pelo conservador Jacques Ledoux, suas publicações gozam de muita autoridade nos meios cinematográficos. Um panorama embora sumário da situação belga ficaria incompleto se não acenarmos para a ausência de censura cinematográfica no país, que permite um amplo arejamento da atmosfera.

Todas essas circunstâncias contribuíram para dar à Bélgica uma presença considerável no mundo cinematográfico. Penso que sua maior expressão

criadora é Henri Storck, nome conhecido em São Paulo. Alguns de seus filmes foram exibidos e premiados nas manifestações cinematográficas das Bienais, e além disso esteve pessoalmente entre nós, filmando para a TV belga e fazendo conferências no Museu de Arte Moderna.

Nosso público, porém, só conhece Storck como realizador de filmes sobre arte. O renome que obteve nesse gênero é evidentemente merecido. Seu filme sobre Paul Delvaux foi uma das melhores recriações da pintura tomada como matéria-prima, e o *Rubens* é uma obra didática de iniciação cuja eficiência ainda não foi ultrapassada. Seria no entanto absurdo circunscrever a atividade de Storck aos filmes sobre arte, que se reduzem a três ou quatro numa filmografia rica em cerca de cinqüenta títulos, cobrindo os mais variados campos do documentário e da ficção, não devendo ser esquecidas as fitas educativas e esportivas.

Iniciando-se artisticamente nos fins dos anos vinte, Storck pagou o seu tributo à vanguarda. É possível que a maior parte dos seus filmes desse período tenham hoje um interesse puramente histórico, mas o que conheço, *Une Idylle à la Plage*, é uma contribuição cujas qualidades não definharam com o tempo. É a história de um namoro de praia, mais ou menos clandestino, tratado segundo as regras da tática militar. Os olhos do inimigo — o pai da moça — têm o som de metralhadora, e o herói procura defesa nos desníveis do terreno. A fusão do humor e do lirismo é completada por um insólito *suspense* dramático.

Foi no entanto bem mais tarde, durante a ocupação alemã, e no documentário, que Storck realizou a obra que vai lhe assegurar uma alta posição na história do cinema: *Symphonie Paysanne.* Produzido num momento difícil, o filme nunca teve uma distribuição regular, e mesmo nos grandes centros de cultura cinematográfica ainda é pouco conhecido. Tive ocasião de ver uma só vez uma cópia incompleta de *Symphonie Paysanne* quando da primeira exibição da fita no Museu do Cinema de Paris. Não sei de outro filme que visto uma só vez tenha me causado uma impressão tão duradoura. Infelizmente nunca encontrei a ocasião tão procurada de confirmar, eventualmente reformar, em todo caso completar minhas primeiras impressões. A arquitetura da obra baseia-se na sucessão das estações do ano, mas são cinco os movimentos maiores do desenvolvimento. A primavera e o verão de um lado, o

outono e o inverno de outro, são separados pela intercalação de uma parte dedicada às bodas camponesas. O ritmo de cada parte coaduna-se intimamente ao trabalho da terra em cada estação do ano ou ao momento dos lazeres e festas do casamento. *Symphonie Paysanne* é formalmente a primeira transposição cinematográfica do gênio flamengo na apreensão da natureza, e como conteúdo exprime o que houve de melhor no humanismo socialista do século.

Penso que o período decisivo da formação de Storck foi sua experiência francesa, antes de mais nada sua aproximação com Jean Vigo. Participando da realização de *Zéro de Conduite*, inclusive como extra no papel do padre, e estreitando suas relações de amizade com Vigo em prolongadas estadas em Nice, Storck tornou-se um moderno pós-surrealista e viveu valores clássicos e revolucionários aos quais se conservou sempre fiel, não se deixando desnortear pela confusão que o russismo mágico, na forma stalinista, provocou na *intelligentzia* de esquerda durante duas décadas.

A tradicional vocação européia da Bélgica torna-se universalista no mundo contemporâneo, e as novas tarefas empreendidas por Henri Storck exprimem essa nova tendência. O autor de *Les Maisons de la Misère* trabalha nesse momento numa obra que poderá ser a síntese de todas as suas preocupações e preferências artísticas, científicas e ideológicas. Trata-se da expressão cinematográfica dos resultados de um inquérito comparativo sobre o gesto na cultura humana. Baseado num extenso questionário, esse inquérito já foi iniciado pelo comitê internacional do filme etnográfico e prolongar-se-á até fins de 1958. Apoiando-se nessa documentação o comitê, de acordo com Storck, deverá elaborar um projeto de roteiro que sirva de orientação para o trabalho a ser feito em certo número de culturas características, sob o controle de etnólogos. O objetivo é comparar mímicas particularmente significativas no âmbito de situações sociais bem definidas.

O ponto de partida do roteiro será provavelmente a família e as relações humanas básicas que nela se estabelecem, marido-mulher, adulto-criança, irmão-irmã, vivos-antepassados. O filme percorrerá, porém, um terreno muito mais-vasto. Merecerão interesse especial as linguagens constituídas de gestos completos, como as de certos índios da América do Norte, dos napolitanos, e de

comunidades religiosas que observam a regra do silêncio, assim como a linguagem de gestos parciais, mas codificados, como os movimentos que conduzem um trabalho feito a distância ou no meio de um barulho muito grande. Deverá também ser estudada a mímica que acentua ou completa a linguagem falada, particularmente na negação, na afirmação, na certeza, na dúvida, na interrogação, na xingação, no medo, na alegria, na dor, na fome, na admiração, sem falar nas mímicas convencionais como a saudação e todas suas variantes em se tratando de superior, inferior ou igual. Não serão esquecidas as etiquetas das cortes, dos militares e outros grupos específicos, assim como os códigos de minorias perseguidas ou sinais de identificação de membros de sociedades restritas ou secretas, como os maçons, ou de comunidades mais ou menos marginais como a dos homossexuais. E os gestos diante do nascimento e da morte.

Além do interesse científico, as possibilidades artísticas de tal filme são inesgotáveis. Basta pensar nos efeitos poéticos que podem ser tirados dos gestos de comunicação dos homens com os animais domésticos, ou na grande variedade de movimentos de pudor e de provocação, ou no poder dramático da revelação, os gestos mágicos, não só os rituais, mas particularmente daqueles incorporados ao comportamento quotidiano.

No projeto inicial do Comitê Internacional do Filme Etnográfico foi incluído o Brasil, e tenho a certeza de que nossos etnólogos e cineastas responderão ao apelo de Henri Storck, colaborando na grande idéia.

Os Gestos do Homem poderá ser além de um excelente filme científico e artístico, um instrumento poderoso de fraternidade.

As decepções de Brecht

4-maio-1957

Hans Winge viveu muito próximo a Bertold Brecht durante quinze anos de exílio e colaborou intimamente com o dramaturgo alemão em diversos projetos cinematográficos frustrados. Quando Brecht se instalou novamente em Berlim, Winge para lá também se encaminhou, interessado em participar do movimento cinematográfico que se anunciava na Alemanha Oriental, porém pouco tempo depois partiu para sua Viena natal.

Estive poucas vezes com Hans Winge, mas ele me deu a impressão de uma excepcional integridade intelectual e artística, e apesar de nunca me ter feito nenhuma espécie de confidência, deduzi que essas qualidades o incompatibilizaram com os então responsáveis pela vida cinematográfica na Alemanha de Ulbricht. Não sentindo por outro lado muita afinidade com os meios de cinema na Alemanha de Adenauer, Winge deixou-se ficar na Áustria, escrevendo. No entanto até a morte de Brecht estiveram sempre em contato, e ninguém melhor que Winge poderia fornecer um primeiro documento sobre as péssimas relações que existiram entre o cinema e o autor de *Dreigroschenoper*. É o que faz num recente número de *Sight and Sound* [1].

1 *Inverno* de 1957.

Grande apreciador do cinema, como criador Brecht manifestou sempre as maiores reservas em utilizar ou ser utilizado pelo novo meio de expressão. Sem nenhuma habilidade manual ou qualquer talento técnico ou mecânico, Brecht olhava o complexo aparelhamento do cinema com um misto de respeito e temor. Por outro lado guardou sempre péssima lembrança de sua primeira experiência cinematográfica, apesar do resultado ser um filme que não envelheceu, catalogado hoje como clássico.

Brecht tornou-se subitamente célebre com a produção de sua peça *Dreigroschenoper*, musicada por Kurt Weill e baseada no *The Beggars' Opera* de John Gay. Era no fim da década dos anos vinte e o cinema falado se desenvolvia. Tendo-se assegurado por contrato de que todas as idéias de virulenta polêmica social implícitas na obra seriam respeitadas na versão cinematográfica, Brecht consentiu em

vender os direitos à indústria. O resultado lhe desagradou tanto que acusou os produtores de mutilarem deliberadamente os fundamentos de sua mensagem social, e processou-os em conseqüência.

O filme, escrito por cenaristas húngaros, Bela Balazs entre outros, e dirigido por Pabst em duas versões, alemã e francesa, teve duradouro e merecido sucesso. Apesar das afirmações em contrário do autor, a mensagem "brechtiana" percorre toda a fita e é uma das razões de sua inalterável vitalidade. A versão alemã adquiriu além do mais um valor de documento relativo ao espetáculo teatral original, pois os papéis de Polly Peachum e de Jenny são interpretados pelas atrizes que os criaram no palco, Carola Neher e Lotte Lenja. A simples substituição de artistas fez que as duas versões, apesar de realizadas simultaneamente, tenham um tom sensivelmente diferente. Rudolf Forster dá a Macheath uma personalidade inquietante, com alguma coisa de sinistro, o que o afasta do personagem fundamentalmente simpático encarnado por Albert Prejean, o mesmo podendo ser observado, em menor escala, nos outros papéis. Não sei qual foi a versão exibida em São Paulo com o título de *A Ópera dos Pobres*. Por ocasião da Retrospectiva do Cinema Alemão a Cinemateca Brasileira exibirá a versão alemã, numa cópia que mesmo mutilada conserva o vigor da fita original, que deve ser considerada, apesar de todas as polêmicas e processos, como uma obra comum de Brecht, Kurt Weill, Pabst e dos roteiristas húngaros.

Essa é minha impressão. Quanto a Brecht, sua experiência com *Dreigroschenoper* foi-lhe tão desagradável que não quis mais saber de produtores e até a chegada de Hitler ao poder só colaborou numa iniciativa cinematográfica independente, animada por um jovem comunista búlgaro, Slatan Dudow. O resultado, *Kuhle Vampe*, fita hoje incorporada no repertório das cinematecas da Europa, não tem nada de excepcional mas pode ser vista com interesse e possui um salutar otimismo revolucionário.

O exílio levou Brecht até um subúrbio de Los Angeles, perto de Hollywood, e o escritor precisava ganhar a vida. Winge cita um poema que Brecht dedicou à meca do cinema:

> Cada manhã para ganhar meu pão
> Vou ao mercado onde se compram mentiras
> Esperançoso
> Entro na fila dos que vendem.

O comportamento do poeta não era o expresso pelo poema. Convidado por Fritz Lang, escreveu com

sua colaboração um roteiro sobre o assassinato de Heydrich, o governador nazista da Tcheco-Eslováquia. Quando leu a *decupagem* preparada por John Wexley, Brecht protestou junto a Lang, afirmando que suas intenções haviam sido traídas, e não obtendo satisfação iniciou um processo. Vencendo a causa, conseguiu que se estabelecesse nos letreiros a distinção entre a história original e o roteiro técnico. Nunca tive ocasião de rever o filme em questão, *Os Carrascos Também Morrem*, do qual guardo uma lembrança muito boa, e não saberia avaliar a contribuição de Brecht.

Como na Alemanha, Brecht ficou logo catalogado entre os produtores americanos como um *homem difícil*. Parece que ele realmente nunca facilitou nada. Como achava o pão americano horrível, escreveu um roteiro sobre um homem que adquire grande prestígio na América fabricando pão à moda da Bavaria. Foi em vão que Winge lhe explicou a impossibilidade de um produtor americano se interessar por tal assunto. Tentou também vender para a indústria uma história escrita em colaboração com Lion Feuchtwanger em torno de uma espécie de Joana d'Arc na França ocupada pelos nazistas, mas o relevo dado à luta contra os colaboradores pareceu excessivo. Winge cita a opinião do escritor francês Wladimir Pozner: "Para Hollywood Brecht é ou realista ou romântico demais. Provavelmente ambos".

De novo na Alemanha, as relações do escritor com os produtores comunistas não parecem ter sido melhores do que com os capitalistas, e sucessivos projetos de filmagem de *Mutter Courage*, alguns bem adiantados, foram abandonados.

Finalmente em 1953, Curt Bois, o intérprete de *Herr Puntila* no palco, convenceu o autor a permitir uma versão cinematográfica da peça. O filme deveria ser dirigido por Joris Ivens, mas foi finalmente realizado por Alberto Cavalcanti. Desta vez não houve processo, porém, aparentemente ressurgiram as dificuldades de sempre. O filme será exibido proximamente em São Paulo e poderemos situá-lo na controvertida brechtiana cinematográfica.

Winge pensa que os quinze anos de exílio foram um parêntese desastroso na carreira dramatúrgica de Brecht, que ao morrer estava longe de ter atingido a maturidade artística. Acha que esses anos perdidos também impediram a descoberta de um ângulo pessoal de aproximação do cinema, que te-

ria ganho muito no contato com a heterodoxia do autor de *Dreigroschenoper*.

A intimidade com os iconoclastas é importante para a vitalidade do cinema.

O tempo do pessimismo

11-maio-1957

Um moderno escritor comunista polonês não perdoa ao stalinismo o ter afastado do comunismo alguns milhões de pessoas. Silone escreveu que a luta final será entre comunistas e ex-comunistas. Porém a enorme legião dos ex-comunistas, homens que perderam uma religião, é extraordinariamente heterogênea. Os que não encontraram substituição vivem à beira do pessimismo; alguns mergulharam na capitulação do anticomunismo levado até suas últimas conseqüências.

Durante anos uma figura típica de ex-comunista foi Arthur Koestler. Seu talento de escritor valeu-lhe enorme audiência e suas fraquezas humanas tornaram-no muito representativo. De ano para ano e de livro para livro minguaram-se suas perspectivas históricas, o que o levou à adoção de um pessimismo provisório, transformando-se segundo suas próprias palavras num *"shortterm pessimist"*. Naquela ocasião, em 1944, encontrou um crítico para lhe demonstrar que seu pessimismo o havia levado a um beco sem saída. O crítico era o novelista George Orwell.

No seu ensaio, sobre Koestler [1] Orwell dá uma idéia de suas próprias posições naquele momento. Acreditava na necessidade de restaurar uma crença religiosa sem paraíso ou inferno e aceitando a morte como ponto final. O objetivo social não seria mais a Utopia: incapaz de construir um mundo perfeito, o socialismo poderia no entanto fazê-lo melhor. "Todas as revoluções são fracassos, mas não são todas o mesmo fracasso", conclui Orwell. Logo depois, em 1945, o novelista inglês publicou *Animal Farm*, fabula satírica sobre a Revolução Russa, cuja conclusão deixava margem para a esperança. Mas cinco anos depois era editado *1984*: haviam morrido todas as esperanças do ex-voluntário do exército do POUM na guerra civil espanhola. *1984* é a mais completa e valiosa expressão do pessimismo provocado pelo stalinismo na esquerda européia.

Diante dos problemas fundamentais dos últimos trinta anos, fascismo e comunismo, Orwell reagia como um escritor da Europa continental marca-

1 *Critical Essays* — *Secker and Warburz*, London, 1951.

da por Stalin e Hitler. Não sentia afinidades pela Inglaterra do acadêmico Lasky ou do leviano Shaw e de suas confortáveis posições ideológicas. A própria América representada pelo senador cuja morte recente causou tão boa impressão, vivia melhor as suas preocupações do que seu país natal. Para descrever, porém, o mundo de *1984*, o modelo principal é naturalmente a Rússia, não só porque até hoje é o país que conheceu o mais aperfeiçoado totalitarismo, mas também porque o que acontecia no mundo soviético era, devido a suas origens revolucionárias e proletárias, mais insuportável para um homem de esquerda do que o acontecido na Alemanha ou anunciado na América, fenômenos afinal de contas burgueses.

A grande força do mundo imaginado por Orwell é a ausência do arbitrário na sua construção. Ele apenas desenvolve logicamente no futuro fenômenos cujo nascimento e crescimento testemunhou. Orwell evita o recurso fácil de nos apresentar diretamente as últimas conseqüências, o seu mundo terrível ainda está em construção. E esse momento de transição, *1984*, ainda está perto de nós, ao mesmo tempo que se descreve no livro o futuro almejado pela casta dirigente da sociedade e cujas bases já estão solidamente assentadas.

A transposição cinematográfica da obra de Orwell [2] foi feita com a mais honesta das intenções. Os realizadores naturalmente foram obrigados a dar realce à ação central, porém se esforçando em pôr no filme o máximo, mesmo em doses pequenas, do que contém o livro. No entanto o resultado não é satisfatório e recoloca-se o problema da fidelidade nas adaptações cinematográficas de obras literárias. Levando-se em conta as limitações impostas pela censura ao cinema, não se poderia desejar maior fidelidade formal e direta do que a demonstrada pelos ingleses neste filme. Seria inoportuno, por exemplo, exigir que os cineastas nos fornecessem mais do que simples alusões a um tema caro a Orwell: a importância da salvaguarda da liberdade erótica na luta pela defesa da personalidade humana, a idéia oportunamente relembrada de que a moderna e grosseira concepção de libertinagem não deve fazer esquecer que o conceito implica um sentido nobre de liberdade. Não reside aí a falha do filme.

Examinemos a forma pela qual é estabelecida no livro e em seguida no filme a ligação entre o nosso tempo e o mundo de *1984*. Boa parte da novela é dedicada ao estudo do mecanismo de revisão do

[2] *1984 — 1984, O Futuro do Mundo*, de Michael Anderson.

passado e aos trabalhos de construção de uma nova língua. Familiarizados que estamos com os processos de falsificação correntes no stalinismo, com edições sucessivas das histórias do Partido, da Revolução, da Enciclopédia, de acordo com as concepções oficiais do momento, não nos espanta que no mundo de *1984* todos os impressos antigos, livros, revistas, panfletos ou jornais sejam constantemente revistos e se necessário modificados, reimpressos e recolocados nos arquivos de forma a que todas as evidências documentais demonstrem sempre a veracidade das afirmações do líder da classe dominante. Por outro lado, a proliferação das iniciais, das abreviações e de suas combinações diversas em nossos dias já é uma iniciação ao *newspeak*, a nova língua do futuro cientificamente elaborada em *1984*. E o fato de a literatura política totalitária que conhecemos viver de fórmulas em linguagem empobrecida, prepara-nos para compreender o trabalho sistemático de destruição maciça de palavras e o objetivo final do *newspeak*: redução dos conceitos ao mínimo, tornando impossível outro modo de pensar que não o oficial.

Elementos como a revisão do passado e o *newspeak* ao mesmo tempo mostram as raízes de *1984* em nosso tempo e criam, muito mais do que as paisagens urbanas e humanas, a atmosfera onde se desenvolve a ação do livro. No filme há alusões a tudo isso, mas de forma sumária, pois do contrário seríamos arrastados para uma espécie de documentário prejudicial à linha dramática. Porém os dados visuais de atmosfera adquirem tal importância no filme que a ligação com o nosso tempo fica repousando inteiramente em aspectos exteriores, cenas populares de rua, o interior da loja de antigüidades, episódios familiares da vida de uma mulher do povo. Essas imagens são de tal modo nossas contemporâneas que situadas em *1984* parecem-nos anacrônicas. A criação paralela de ambientes oficiais num estilo de *science-fiction* modesto, inspirado no velho impressionismo, não é convincente, e o desenvolvimento da ação nesses quadros sem unidades prejudica singularmente a consistência dramática da fita.

Uma verdadeira fidelidade à obra de Orwell teria exigido dos cineastas mais liberdade na adaptação e maior esforço criador. Era necessária uma procura de situações dramáticas que resumissem alguns temas centrais do livro e que fossem o seu correspondente cinematográfico, fora da fidelidade

narrativa. Existe no filme um exemplo da linha que deveria ter sido adotada. Orwell, como outros antes dele, interessou-se pela cumplicidade, ou melhor, pela ambigüidade das relações entre a vítima e o carrasco. *"He was the tormentor, he was the protector, he was the inquisitor, he was the friend".* No filme há uma cena que não foi tirada do livro, mas que exprime admiravelmente a idéia: quando a vítima sai da célula 101 para cair em pranto nos braços paternais do carrasco.

Em 1957 o livro de Orwell começa a revelar-se como um documento de um tempo de pessimismo que hoje não tem mais tanta razão de ser. Temos mesmo a tentação de procurar na trama de *1984* uma razão de esperar. Afinal, apesar das tentativas de conspiração com membros da casta partidária, a única esperança da vítima sempre foram os *proles*, palavra em *newspeak*, para designar proletários. As rebeliões dos operários e intelectuais da Húngria e da Polônia rasgaram novas perspectivas. Tornou-se hoje possível o diálogo entre ex-comunistas e comunistas pelo menos os comunistas que não limitam o seu anti-stalinismo às opiniões de Kruchev.

Mesmo que a obra de Orwell tenha sido a expressão de um desencanto total, a sua denúncia desesperada do stalinismo e de outros totalitarismos terá contribuído para apressar o fim do tempo do pessimismo.

A solidão de Umberto D.

18-maio-1957

Nota do Autor: Várias fitas de Zavattini e de Sica estão atualmente sendo exibidas pela Cinemateca Brasileira no Museu de Arte Moderna.

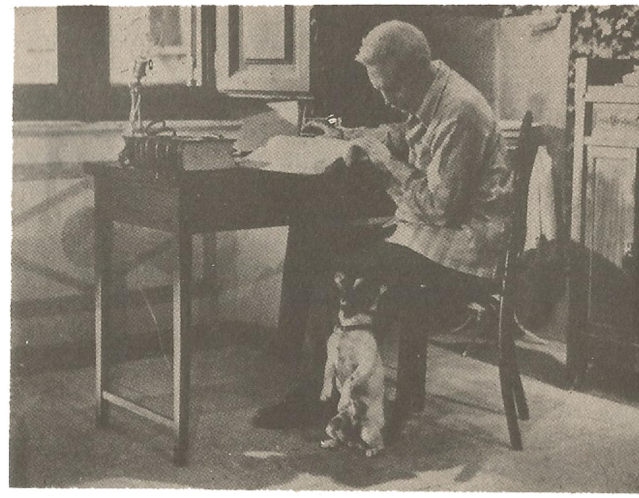
Quando no verão de 1947 cheguei a Roma, meu interesse pelo cinema italiano estava diluído na expectativa, ansiosa de um primeiro contato com a Itália. Porém, como teoricamente minha principal preocupação era o cinema, o poeta Ungaretti tomara providências, e meu primeiro encontro foi com Cesare Zavattini. O nome não me dizia muita coisa. Naquele tempo cinema italiano era para mim sobretudo Rossellini, e embora eu tivesse visto alguns filmes em que colaborara Zavattini, sobretudo *Sciuscia*, estava longe de avaliar sua participação imensa e decisiva na maravilhosa ebulição por que passava então o cinema da Itália pós-mussoliniana. O encontro deu-se numa editora onde trabalhava Zavattini. Ele era obrigado, explicara-me Ungaretti, a desenvolver uma atividade intensa e variada no jornalismo, na literatura, no cinema, a fim de manter uma família de umas sete crianças, entre filhos e agregados. Fora algumas referências a um filme que estava sendo concluído, *Ladri di Biciclette*, falou-se pouco de cinema. Zavattini estava sobretudo interessado num projeto de hebdomadário numa fórmula diferente e que deveria chamar-se *L'Italia Domanda*, cuja matéria seria constituída de perguntas e respostas. As perguntas, feitas pelos leitores a qualquer personalidade da vida italiana, seriam encaminhadas por intermédio do periódico que providenciaria as respostas. O objetivo era promover uma aproximação maior entre a massa do público e as elites políticas, científicas, religiosas, sindicalistas, industriais, artísticas etc. A idéia já estava avançada, os primeiros números em preparo, e o editor aliás aproveitou o encontro para informar Ungaretti de que já haviam chegado duas perguntas a ele dirigidas. Sentia-se Zavattini animado de preocupações sociais intensas, que escapavam porém às catalogações ideológicas correntes na época, *L'Italia Domanda* nunca foi lançada, mas o espírito do projeto é o mesmo que anima toda a atividade literária e cinematográfica de Cesare Zavattini: a denúncia ardente do isolamento a que se condenam ou são condenados os homens

Qualquer empreendimento humanístico em nosso tempo deve enfrentar de início o profundo descrédito que causou ao conceito da caridade e de amor ao próximo a sua utilização tradicional e profissional, religiosa ou política. A desmoralização foi tão profunda que freqüentemente o mecanismo da crueldade se tornou mais eficaz na revelação de valores humanos do que a boa consciência expressa pelas fórmulas mortas e impregnadas de mistificação. A decisão de Zavattini de fazer arte com bons sentimentos foi um desafio. Há quinze anos atrás ele já escrevia uma espécie de profissão de fé: "Sinto que devo aprofundar minha análise do homem moderno, de sua vida na sociedade de hoje: fora de mim ou daquilo que sentimentalmente me é ou me parece ser caro ou que é na prática necessário, fora daquilo que me atrai ou distrai, existem os outros. Os outros são importantes, são o que há de mais importante". Dez anos mais tarde Vittório de Sica declarava a propósito de suas principais obras realizadas com a colaboração de Zavattini: "O sentido real de meus filmes é a procura da solidariedade humana, a luta contra o egoísmo e a indiferença. Em *Sciuscia*, o tema foi tratado num tom trágico; em *Ladri di Biciclette* guarda todo seu conteúdo dramático mas exprime variações cômicas; meu próximo filme, *Miracolo a Milano*, será o desenvolvimento burlesco do tema; *o homem contra a sua solidão*.

Apesar das altas qualidades desses filmes e das excelentes aproximações do tema que lhes era caro, de Sica e Zavattini sentiram que sua expressão plena estava a exigir um esforço de depuração sem precedentes: "Devemos temer... a imaginação que continua corrompendo nosso dever diante da realidade e nossa ligação com os homens".

Essa decisão exigiu de Zavattini, um dos mais imaginosos entre os contemporâneos, um esforço muito grande. Seu exercício — transformado depois num ideal que pretende realizar um dia — foi pensar num filme contínuo de noventa minutos da vida de um homem durante os quais não acontece absolutamente nada. Tendo porém em vista os objetivos imediatos, o movimento seguinte do espírito de Zavattini foi imaginar situações humanas dramáticas expressas em episódios dramaticamente, ou melhor dramaturgicamente, desarticulados, insignificantes ou desnecessários. O resultado final da operação foi *Umberto D.*

O filme limita-se a situar os personagens de Umberto Domenico Ferrari e de Maria fora de qual-



Umberto D

quer intriga elaborada. Não há sequer uma concatenação dos episódios segundo uma lógica de progressão dramática. Não há articulação necessária de causa e efeito entre as seqüências, de forma que cada uma delas assume por si só grande interesse. Como o desenvolvimento está fora dos critérios dramáticos, o que acontecerá depois de cada seqüência ou às vezes de cada imagem, é simultaneamente sem muita importância e realmente inesperado. Assim o filme não precisa apelar para surpresas e a cada instante tudo é igualmente e prodigiosamente interessante.

Essa ausência de ação concentra de forma aguda toda nossa atenção e emoção no caso humano, muito além das aparências episódicas através das quais ele nos é revelado. Tudo se passa como se os episódios pudessem ser, indiferentemente, mais ou menos numerosos, ou diversos, isso não teria a menor importância. O que nos interessa não são os acontecimentos, mas sim Umberto e Maria.

Naturalmente que durante a maior parte do tempo as imagens têm uma função dramática direta e ilustram as tentativas de Umberto em resolver o seu humilde e insolúvel problema ou em romper a solidão à qual está condenado. As imagens que mais se aproximam da concepção zavattiniana do *não acontecer nada* são as da surpreendente seqüência do acordar de Maria. Aqui, conforme observou André Bazin, as imagens não têm nenhuma "utilidade" dramática. Assistimos ao seu levantar, ao início de seu trabalho na cozinha. Ela faz os seus gestos habituais, joga água nas formigas, começa a

moer o café, estende a perna para fechar a porta. Com esses elementos triviais de comportamento quotidiano nos é fornecido o clímax da situação dramática em que se encontra Maria, e ao mesmo tempo é criada uma das mais belas seqüências do cinema moderno.

Apesar de tão próximos e unidos — um dia será contada a história das conspirações com o intuito de separá-los — Zavattini e de Sica são personalidades bastante diferentes. Um é mais moralista, o outro mais artista, mas ambos sentimentais. Seria preciso estudar cuidadosamente a concepção original de Zavattini para algumas cenas de *Umberto D*, como o reencontro de Umberto e do cachorro, para tentar discernir a quem se deve a maestria com que é evitado o sentimentalismo.

Zavattini e de Sica aproximam-se muito pelo caráter e pela determinação. Já se tem uma idéia das pressões sofridas pelos dois amigos, a partir de *Ladri de Biciclette*. Um ministro de Estado, justamente o encarregado de questões cinematográficas, chegou à petulância de lhes aconselhar um *otimismo* são e construtivo. O público italiano não recebia bem seus filmes, a própria crítica era relativamente fria e os produtores reticentes. Para realizar *Umberto D*, de Sica empregou todo o dinheiro ganho com sua atividade de ator. Conscientes da audácia da iniciativa, Zavattini e seu amigo nunca tiveram ilusões sobre as possibilidades comerciais da fita.

Umberto D, foi um ato de fé, uma pergunta feita ao mundo e um protesto contra o que o homem faz do homem.

25-maio-1957

"*Foolish Wives* é um insulto às mulheres e aos ideais americanos", decretava do alto de seu prestígio a revista *Photoplay* em março de 1922. O vago apelo aos *ideais americanos* não passava provavelmente de recurso polêmico habitual, mas no que se refere às mulheres o articulista situava nitidamente um dos aspectos da fita de Stroheim. Em *Foolish Wives*, com efeito, a mulher do plenipotenciário dos Estados Unidos em Monte Carlo era conquistada por um aventureiro, o degenerado conde Wladislas Sergius Karamzin, personagem interpretada por Stroheim. O diretor já fora em *Blind Husbands*, seu primeiro filme, o intérprete do tenente austríaco Eric von Steubenm cuja corte serrada abala a mulher de um médico americano em férias nas Dolomitas. *A American Federation of Women* protestou contra esses dois filmes, porém a inquietação que lhes causava o personagem já vinha de mais longe. Em vários filmes, inclusive *Hearts of the World*, de Griffith, realizados durante a guerra de 1914-1918, Stroheim encarnava oficiais prussianos, os vilões da intriga. Já então não se tratava, particularmente no filme de Griffith, do vilão simplista que o cinema da época herdara do melodrama. Seymour Stern descreve-o como uma combinação de "arrogância e *sex appeal*". Porém o que melhor exprime a ambivalência dos sentimentos do público é o *slogan* que os produtores lançaram para a publicidade de Stroheim naquela época: *"The man you love to hate"*.

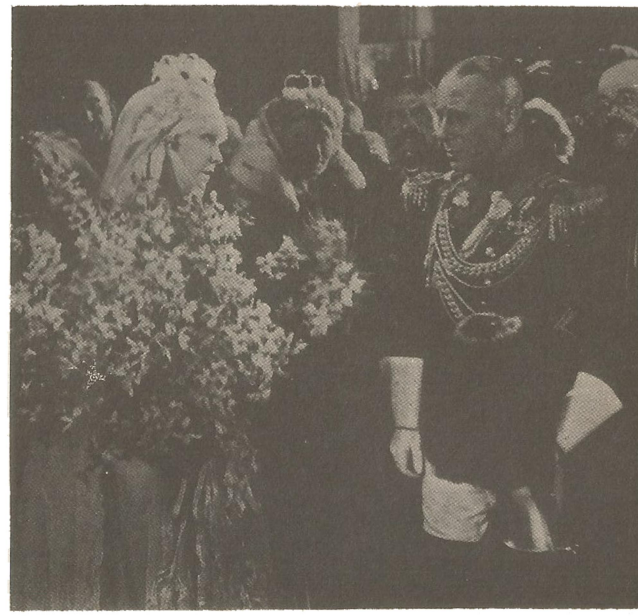
O início da carreira de Stroheim como diretor coincidiu com o fim da guerra. O mito criado pelas interpretações anteriores significava um capital apreciável. O fim das hostilidades não permitia porém ao atraente oficial prussiano continuar maltratando os soldados aliados, e Stroheim soube, nas histórias que escreveu, dirigiu e interpretou, transformar o personagem, que continuou, como oficial austríaco em férias ou príncipe russo exilado, a exercer o seu encanto perverso contra as mulheres americanas de passagem pela Europa.

Os serviços publicitários acharam necessário estender as fantasias mitológicas à personalidade

do diretor. Seu belo nome — Erich Oswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald — a família ligada à Corte de Viena, a passagem pela Academia Militar Austríaca, as razões obscuras da ruptura total com seu meio aos vinte e quatro anos de idade, as tentativas de processo de alta traição ensaiadas em Viena, a multiplicidade pitoresca de profissões que exerceu, tudo isso facilitava a eclosão das lendas. Logo depois da guerra a Áustria Imperial dos Habsburgos ainda exercia muita atração sobre as imaginações e o homem Stroheim aparecia como um misto de aristocrata e aventureiro, bastante próximo dos personagens que encarnava na tela. A identificação, reforçada ainda pelas tendências profundas reveladas no desenvolvimento de sua obra, completou-se pela publicidade e logo o criador, o personagem e o homem foram reduzidos a uma unidade psicológica cujo traço dominante era a crueldade. O amálgama estabelecido adquiriu tal consistência que o estabelecimento de uma biografia de Stroheim exigirá uma cuidadosa revisão crítica dos dados, mesmo os mais elementares, atualmente a nossa disposição. Stroheim não só participou ativamente na elaboração de seu mito, como a ele se conservou fiel durante toda a vida. Vimo-lo aqui em São Paulo com a firme determinação de não sorrir em público, particularmente diante dos fotógrafos, pois a realidade maior do mito reside na imagem. Na sua mansão de Maurepas, onde viveu os últimos anos e onde morreu, dir-se-ia que o *décor* fora decalcado da própria lenda. Seria simples demais reduzir o fenômeno a uma pura preocupação profissional. Tal identificação já indica a complexidade extrema das relações entre o mito e seu ponto de partida, o homem. Até certo ponto tudo se passa como se o personagem imaginário sugasse a realidade do original vivo, para em seguida lhe insuflar como conteúdo o produto ilusório da imaginação. O comportamento de Stroheim no seu círculo íntimo, a alternância de grosseria insuportável e de irresistível *charme*, provocava no observador ocasional uma perplexidade, uma insegurança, pelo desaparecimento dos limites entre o quotidiano do mundo real e os temas constantes de um universo recriado.

Algumas lendas construídas nos anos vinte pela publicidade de Hollywood com a cumplicidade de Stroheim tornaram-se em seguida armas eficazes utilizadas contra o realizador pelos inimigos que procuravam aniquilá-lo. Stroheim disse-me um dia que seu comportamento nos primeiros anos de

Hollywood havia sido ingênuo. Ele se referia sobretudo à política publicitária de Carl Laemmle na Universal, exagerando o preço de custo de *Foolish Wives* e apresentando orgulhosamente o seu diretor como o mais caro do mundo. Tendo em vista a importância extraordinária do dinheiro para os norte-americanos, essa publicidade causava grande impressão. Completando a visão de Stroheim como uma espécie de nababo oriental, ao mesmo tempo desprezando soberanamente o dinheiro e gastando-o indiscriminadamente, acrescentava-se ao personagem um lado perverso que inflamava as imaginações dedicadas ao *culto* do dólar. No entanto Carl Laemmle, Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer e outras grandes personalidades executivas da indústria também se comportaram ingenuamente frente a Stroheim. Esperavam dele história de nobres, com condimentos eróticos é verdade, mas próximas de certa concepção romântica da nobreza. O tratamento que Stroheim deu ao tema foi arrasador e assumiu o aspecto de furiosa autópsia de um mundo em declínio. A maioria dos reis, rainhas, príncipes, princesas, condes e barões de *Foolish Wives, Merry-Go-Round, The Merry Widow, The Wedding March* e de *Queen Kelly* constitui uma verdadeira galeria de monstros. Os produtores desejavam que um dos assuntos desenvolvidos fosse o tema romântico do amor impossível entre nobres e plebeus. Stroheim aborda-o uma primeira vez em *Merry-Go-Round*, mas paralelamente ao idílio entre a ingênua Mitzi e o conde, desenvolve uma sórdida aventura de sua noiva, a princesa Giselda, com um criado. Os produtores arrancaram o filme das mãos de Stroheim ainda em tempo para tornar irreconhecível a concepção original. Na primeira parte de *The Wedding March*, a única que conheço, Stroheim retoma o tema, decidido desta vez a cumprir a regra do jogo imposta pelos produtores, ao menos no que se refere à ação central. A ingênua e pura plebéia chama-se novamente Mitzi e o seu par é o príncipe Nicki, interpretado por Stroheim. Da situação convencional ele tirou uma das mais belas histórias de amor do cinema, impregnada de uma melancolia que ultrapassa o par amoroso para se fixar sobretudo no personagem de Cecília, filha do magnata Schweisser, a noiva escolhida para Nicki por sua família arruinada, e interpretada por Zasu Pitts. Mas nas cenas de fundo e nos personagens secundários Stroheim prossegue na sua implacável destruição. Basta evocar a seqüência da orgia num bordel de luxo durante a



A Marcha Nupcial

qual os pais de Nicki e Cecília combinam o casamento dos filhos.

Já vimos a importância dos temas do dinheiro e do erotismo na publicidade organizada por Hollywood em torno de Stroheim. Esses assuntos eram-lhe caros mas abordando-os em seus filmes fê-lo, como no caso da nobreza, numa direção que contrariava frontalmente os desígnios da indústria. Não há dúvida de que na base das lutas constantes entre os produtores e o diretor havia um profundo mal-entendido. Era fundamental a discordância entre aqueles otimistas homens de negócios, protestantes e israelitas americanizados, quando não americanos, e o estranho pessimista austríaco, membro aliás da *Catholic Motion Picture Guild.*

Dinheiro, erotismo, pessimismo, temas freqüentemente englobados num único movimento criador, presentes em todos os filmes de Stroheim, mas expressos sobretudo em *Greed*. Aqui Stroheim abandona as atmosferas européias que lhe eram familiares e projeta suas preocupações numa tentativa de decifração de certas realidades norte-americanas. Suas experiências e aventuras de emigrantes certamente já o haviam tornado cético quanto aos valores *oficiais* da vida americana, mas foi no romance *Mac Teague*, de Frank Norris, discípulo americano de Zola, que encontrou tipos, at-

mosferas e problemas correspondentes às tendências de seu temperamento.

O universo de danação de *Greed* chegou até nós singularmente reduzido. Só ficamos conhecendo, e assim mesmo de forma incompleta, a história de Trina, Mac Teague e Marcus Schouler, drama do fracasso erótico sublimado na avareza que aliena e conduz à ferocidade e ao crime. A destruiução de milhares de metros da obra de Stroheim fez desaparecer para sempre outra história, a da louca Maria Miranda Macapa, de seu amante, o avarento Zerkow, e dos fetos mortos, produtos de uma relação baseada na crença de um tesouro inexistente, mas que nem por isso deixa de levar ao crime. Aliás, as moedas de ouro de Trina, motor do primeiro drama, depois de consumados os crimes ficam perdidas na areia do deserto, tornando-se tão ilusórias quanto os tesouros que só existiam nas mentes atribuladas de Zerkow e Maria. Havia ainda uma terceira história, sem a atrocidade das anteriores, mas constituindo talvez o comentário mais irremediavelmente pessimista de toda a obra; era sobre um casal de velhinhos tímidos que não tendo mais desejo ou ambição podiam viver um tranqüilo, melancólico e estéril idílio, *happy end* irônico de quase insuportável perfídia.

Salvo melhor juízo, ninguém até hoje estudou com mais agudeza a linha central do universo de Stroheim — *"le lieu tragique de l'argent et de la sexualité"* — que Claude Lefort [1]. O ensaio do então professor de filosofia da Universidade de São Paulo foi provocado pelas manifestações consagradas a Stroheim no quadro do I Festival Internacional de Cinema do Brasil em 1954. As retrospectivas então realizadas diante de um vasto público sem formação cultural específica, e uma reveladora exposição de documentos, demonstraram a extrema vitalidade dos velhos filmes de Stroheim. O fenômeno impressionou profundamente a crítica estrangeira presente em São Paulo e teve ecos duradouros sobretudo na França, Inglaterra, Itália e Uruguai. Tudo indica que o Festival de São Paulo foi uma etapa decisiva na moderna apreciação da obra de Stroheim em todo o mundo.

E tudo indica também que a saída de Erich do retiro de Maurepas para as madrugadas gloriosas do Cine Marrocos constitui uma pequena compensação pelas amarguras de uma vida de combates quase sempre malogrados.

1 *L'Antefestival, in Alliança* (Revista Franco-Brasileira), maio 1954.

O ópio do povo

1-junho-1957

Há cerca de três anos, não me lembro exatamente a data, houve na sala do Teatro Brasileiro de Comédia uma reunião da qual não me esquecerei, numa segunda-feira que deveria ficar memorável na história do cinema brasileiro. O encontro, aberto para o público, havia sido convocado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que animada por uma promessa oficial resolvera reiniciar as suas atividades com a produção de *O Sertanejo*, filme escrito por Lima Barreto e que ele deveria realizar. O principal acontecimento da noitada foi a leitura pelo autor de *O Cangaceiro* do roteiro de sua nova obra. Lá fiquei até o fim, já na madrugada avançada, constantemente interessado e, confesso, freqüentemente fascinado. As virtudes histriônicas reveladas por Lima Barreto no correr da leitura contribuíram certamente para manter a atenção do público numeroso e heterogêneo que estava presente. Para alguns, porém, para mim em todo caso, a experiência teve um sentido mais profundo. Pela primeira vez emanava de uma situação cinematográfica brasileira uma impressão de talento e inspiração indiscutíveis. A impressão de maturidade artística dada pelo projeto convenceu-me de que, terminado o filme, *O Cangaceiro* ficaria automaticamente relegado a uma posição de obra interessante sobretudo pelo que continha como promessa. O fôlego épico sugerido nesse filme anterior desenvolvia-se largamente em *O Sertanejo*, e melhor do que isso, o roteiro indicava o aparecimento na obra de Lima Barreto de um lirismo íntimo ausente de seu primeiro filme de longa-metragem. Lembro de uma seqüência de casamento que, por absurdo que seja, visto o filme ainda não existir, de certa forma entrou para minha antologia pessoal dos mais altos instantes da arte cinematográfica, a tal ponto as idéias e os achados da seqüência em questão constituíam a matéria-prima das obras-primas. A leitura de Lima Barreto impressionou-me tanto que mais de um ano depois perguntando-me um jornalista sobre qual era o melhor filme brasileiro, respondi: "será *O Sertanejo*".

Não foi porém unicamente a leitura de *O Sertanejo* que tornou notável a reunião no teatro da rua

Major Diogo. A sessão foi aberta por Abílio Pereira de Almeida que fez uma análise da situação econômica do cinema brasileiro. Lembro-me de uma coisa que ele disse, provavelmente a mais importante, que teve para mim e a maior parte do público o caráter de uma chocante revelação. Tratava-se do mecanismo cambial que autoriza as companhias cinematográficas estrangeiras a exportarem para os países de origem, *pelo câmbio oficial*, setenta por cento dos lucros obtidos na exploração de seus filmes no território nacional. A denúncia desse fato, até então conhecido pelos interessados e por um círculo limitado de especialistas, lançou uma luz nova sobre as atribulações crônicas do cinema brasileiro.

Em 1952 os especialistas do PEP (*Political and Economic Planning*) realizaram a pedido do *British Film Institute* um inquérito sobre a indústria cinematográfica na Inglaterra. O alcance da maior parte das conclusões do relatório apresentado [1] é sobretudo doméstico, mas algumas interessam a todos os países que pretendem ter um cinema nacional. Com efeito, a análise global do cinema como fenômeno mundial levou o PEP à conclusão de que *"outside the United States, the maintenance of a production industry capable of meeting any significant proportion of the demand for films within the country concerned is only posible if the industry is protected"*. Ora, o que revelou a veemente denúncia formulada por Abílio Pereira de Almeida foi o fato de não somente serem irrisórias as medidas em vigor de proteção ao cinema brasileiro, mas de existir da parte de nossas autoridades, por intermédio do aludido mecanismo cambial, um verdadeiro financiamento, da ordem de cerca de onze milhões de dólares anuais, da produção cinematográfica estrangeira.

1 *The Bristish Film Industry* — May 1952 — PEP — London.

Sendo o Brasil um país ainda economicamente subdesenvolvido, parte de sua legislação exprime essa realidade e tende a perpetuá-la. Existindo cinematograficamente quase só como mercado, não seria de admirar que nossas leis admitissem e protegessem essa situação de fato. Nesse caso a luta pelo cinema brasileiro seria mais complexa, pois de início tornar-se-ia necessária uma campanha pela revisão de leis obsoletas que estariam perturbando o desenvolvimento harmonioso desse aspecto da vida industrial brasileira. O estudo mais pormenorizado da questão revelou porém que o mecanismo de financiamento da produção cinematográfica estrangeira pelo Brasil não somente não tem nenhum amparo legal, mas viola frontalmente toda legislação

que regula a importação de produtos e a exportação de rendas. Paulatinamente a opinião brasileira vai tomando conhecimento desse estado de coisas.

Não é arbitrária a evocação daquela madrugada já longínqua: *O Sertanejo* ainda não foi realizado e o Brasil continua a financiar a produção cinematográfica estrangeira. Tudo isso vem a propósito da audiência concedida na semana passada pelo presidente da República aos membros da Comissão Nacional de Cinema e demais representantes da cinematografia nacional. O objetivo principal do encontro foi a entrega ao presidente do projeto de substitutivo à lei que cria o Instituto Nacional de Cinema, preparado pela referida comissão.

Uma das primeiras tarefas da Comissão Nacional de Cinema foi enviar ao presidente da República, já faz muitos meses, um relatório extraordinariamente preciso sobre a espinhosa questão da ajuda nacional ao cinema de outros países. Durante a audiência no Catete o sr. Celso Brant, presidente da comissão, voltou ao assunto solicitando a intervenção pessoal e imediata do presidente da República para que os regulamentos existentes sejam cumpridos, cessando assim a estranha situação atual. Informaram os jornais que nessa altura o presidente perguntou se tais medidas não importariam em aumento do custo do ingresso nos cinemas, tendo-lhe sido respondido que não. É pouco provável que a resposta tenha sido tão sumária. Com efeito, chegou o momento de as autoridades da República entenderem que o sistema regulador do preço das entradas de cinema é injusto e deletérias suas conseqüências econômicas e culturais. Nessa matéria, tudo se passa como se o conjunto da população brasileira tivesse o mesmo nível econômico. O rico paga mais ou menos a mesma coisa do que o pobre. O que está faltando para a saúde do comércio e da indústria cinematográficas no Brasil são as somas que as camadas mais abastadas da população não pagam pelo espetáculo cinematográfico. Regularizada esta situação, não só os industriais e comerciantes cinematográficos brasileiros terão melhores perspectivas econômicas como os próprios estrangeiros terão satisfeitas suas exigências normais de lucro e não serão abalados pela cessação dos atuais privilégios cambiais.

Seria interessante examinar sociologicamente esse curioso problema dos preços da entrada de cinema no Brasil. Algumas indicações iniciais são claras. Numa economia inflacionária que atinge todos os aspectos da vida do brasileiro, a sustentação ar-

bitrária dos preços num nível baixo transformou o espetáculo cinematográfico num símbolo de não-inflacionismo. Por outro lado a inexistência de salas destinadas a ricos, remediados e pobres mascara, até certo ponto, para a imaginação dos desfavorecidos, a realidade das diferenças sociais. Acontece que o preço dessa mistificação, a palavra tomada aqui num sentido técnico, é muito caro. Nos últimos três anos o povo brasileiro pagou por ela cerca de quarenta milhões de dólares. E ao mesmo tempo viu continuarem cada vez mais comprometidas as possibilidades de um cinema nacional. A política de preços vigente no Brasil transformou assim o espetáculo cinematográfico naquilo que para alguns moralistas exagerados é a própria definição do cinema: o ópio do povo.

Os militantes da causa do cinema brasileiro, reunidos nas comissões municipais, estaduais e nacionais, nas entidades de classe e culturais, têm conseguido vitórias parciais, mas importantes, durante os dois últimos anos. Segundo tudo indica a próxima etapa deverá ser a conquista da categorização dos cinemas, da adaptação do espetáculo cinematográfico à realidade da vida social brasileira.

O cinema na Bienal

8 junho-1957

O movimento de cultura cinematográfica no Brasil está intimamente ligado às atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apenas criado, o Museu conjugou sua ação com a do Clube de Cinema de São Paulo, dando nascimento à Filmoteca do Museu de Arte Moderna que se transformaria na Cinemateca Brasileira.

O cinema não poderia ficar ausente do maior empreendimento do Museu, as Bienais, e já na primeira foi organizada uma manifestação em torno dos documentários sobre arte, que teve entre seus méritos o de salientar, pela premiação, a obra do cineasta belga Henri Storck, *Le monde de Paul Deivaux*, que até hoje entre os trabalhos do gênero conserva um encanto singular.

Por ocasião da Bienal do IV Centenário realizou-se contemporaneamente o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, que enquadrou as realizações cinematográficas promovidas pela Filmoteca. Os programas da II Retrospectiva de Cinema Brasileiro, de Os Grandes Momentos do Cinema e da Homenagem a Erich von Stroheim, projetadas durante o Festival, tiveram repercussão nacional e internacional. A Restrospectiva Internacional, de março a dezembro de 1954, constituiu a maior oportunidade de formação cultural cinematográfica jamais apresentada na América Latina. É possível que esta iniciativa não tenha tido o aproveitamento desejado, que suas proporções tenham sido prematuras. Mas continuo a pensar que durante aqueles dez meses os quadros limitados de cultura cinematográfica existentes em São Paulo viveram experiências decisivas e que se iniciaram então o aprofundamento e a extensão do interesse e dos estudos posteriores que continuam ainda e que acabarão dando os frutos esperados.

Para a III Bienal retomou-se em matéria cinematográfica a fórmula da I mas consideravelmente ampliada. Foi proposta uma visão de conjunto da produção mundial de filmes sobre artes durante dez anos. Vinte e dois países participaram do Festival 10 Anos de Filmes sobre Arte, e o seu sucesso como

espetáculo foi imenso. Infelizmente, porém, o principal objetivo da iniciativa não foi alcançado. "O propósito principal", escreveram os organizadores, "não é, no entanto o de permitir que algumas centenas [1] de pessoas esclareçam suas idéias a propósito do filme sobre arte. Nosso objetivo é mais amplo. Pelas Bienais, visitadas por centenas de milhares de pessoas, o Brasil integrou-se nas grandes correntes da arte moderna. Mas no que se refere à arte do passado, nosso desenvolvimento tardio só permitiu que uma parcela ínfima do patrimônio artístico da humanidade ficasse depositada em nossos museus. Provavelmente nunca possuiremos um quadro de Andrea del Castagno ou de Sesshu. É essa lacuna que podem preencher os *filmes sobre arte*. Sejam quais forem os limites dos diferentes tipos de *filmes sobre arte* realizados até agora, não há dúvidas de que temos ao nosso alcance um estimulante vigoroso de divulgação artística, capaz de aprofundar e amplificar o papel tão importante desempenhado pelas reproduções. Nosso objetivo, nossa esperança, é que a passagem pelo Brasil desses filmes provoque em nossas autoridades culturais, governamentais e privadas, a tomada de consciência da possibilidade de se criar um Museu Imaginário de imagens luminosas, que tornará possível para milhões de brasileiros um primeiro contato com os tesouros artísticos de toda a humanidade" [2]. Algum tempo depois era apresentado no Congresso dos Museus em Ouro Preto um trabalho em que se demonstra a impossibilidade de prosseguir com êxito no Brasil a documentação e a difusão artística sem se apelar para o filme. Até hoje, porém, nenhuma providência foi tomada por um quem de direito. Os responsáveis pelo ensino artístico, como os encarregados pela educação em geral, continuam a ignorar o que significa no mundo moderno o cinema utilizado como instrumento didático complementar. O fracasso do objetivo mais ambicioso dos 10 Anos de Filmes sobre Arte não impediu entretanto que num terreno mais restrito sua significação tenha sido grande. Além dos filmes sobre arte propriamente ditos a fórmula ampla com que o festival foi concebido permitiu que ficassem conhecidos entre nós exemplos extremamente interessantes do chamado *filme experimental*, que embora ocupando tanto espaço na vida cinematográfica cultural do mundo, raramente chega até nós. Para citar um só exemplo, o fato de se ter permitido aos interessados uma primeira visão da obra de Oskar Fischinger já teria justificado

1 Na realidade os espectadores contaram-se aos milhares.

2 Catálogo *10 Anos de Filmes sobre Arte* — São Paulo, set. 1955.

todos os esforços despendidos na organização dos 10 Anos de Filmes sobre Arte.

Para a parte cinematográfica da IV Bienal a Cinemateca Brasileira pensou em uma manifestação que constitua de certa forma um complemento à grande exposição das artes plásticas do teatro que então se realizará. O eixo das projeções cinematográficas será uma retrospectiva do cinema alemão.

O patrimônio cultural cinematográfico que mais sofreu com a última guerra foi o alemão. A ideologia artística hitlerista catalogava como expressões de *judaísmo* ou *decadência* boa parte do cinema alemão clássico e não só nada fez para presevá-lo como procurou impedir que outros o fizessem. Além disso os bombardeios atingiram duramente os arquivos cinematográficos alemães e a ocupação aliada provocou o seqüestro de considerável número de filmes que tomaram o rumo dos Estados Unidos e da URSS em circunstâncias até hoje pouco esclarecidas. Logo após a derrota hitlerista a Federação Internacional dos Arquivos do Filme fez a desolante verificação de que haviam desaparecido cerca de três quartos dos filmes significativos para a história do cinema alemão. Diante dessa catastrófica situação todas as cinematecas do mundo esforçaram-se durante mais de dez anos em recolher e preservar cópias de velhos filmes alemães. Os programas *Images du Cinéma Allemand* e *Germany then and now*, realizados respectivamente pelas cinematecas francesa e inglesa em 1956 e 1957 foram a demonstração do sucesso do trabalho de reconstituição. Apesar disso, é com melancolia que se observa, para citar um só exemplo, que metade da obra alemã de um diretor como Murnau continua desaparecida.

As retrospectivas em Paris e Londres foram a ocasião de estudos que tendem a renovar a concepção habitual do cinema alemão, particularmente o do período silencioso. Aprofundando um filão revelado por Lotte Eisner em seu livro *Un Cinéma démoniaque*, procura-se esclarecer as relações existentes entre o cinema alemão e o teatro, não só Reinhardt e o *Kammerspiel* mas também Jessener, von Gerlach e o próprio Stanislawsky. Esse diálogo constante entre as duas formas de espetáculo prolonga-se através do cinema falado. Henri Langlois observa num trabalho recente [3] que se na França a invenção do falado fez mergulhar o cinema no artifício e na falsidade do teatro filmado na Alemanha o resultado foi acelerar, sob a influência do teatro, a

3 Catálogo de *Images du Cinéma Allemand* — Cinémathèque Française, Paris, saison 1956.

evolução cinematográfica para a autenticidade. É o momento de *A Última Companhia,* do *Capitão Koepenick*, de *Senhoritas em Uniforme*, da *Ópera dos Pobres*, de Pabst e Brecht — que deverá constituir um dos centros de interesse da manifestação cinematográfica da IV Bienal.

A Cinemateca Brasileira pretende obter as cópias dos filmes clássicos do período silencioso e do início do falado com suas colegas da Federação Internacional. Seria porém extremamente interessante combinar a visão retrospectiva do cinema alemão com a apresentação de algumas produções modernas. Aparentemente as fitas alemães vistas no Brasil desde o fim da guerra estão dando uma impressão de conjunto que falseia bastante a realidade. A IV Bienal seria uma excelente oportunidade para corrigir esta visão.

Se a Cinemateca Brasileira encontrar entre as autoridades cinematográficas e os produtores alemães a colaboração necessária, poderá ser reatada no Brasil uma tradição interrompida, a do gosto por uma das mais brilhantes escolas cinematográficas da história.

Ambição e frustração

16-junho-1957

Está sendo exibida atualmente aos sábados no auditório do Museu de Arte Moderna, uma série de fitas de John Huston, e provavelmente em breve será lançada em São Paulo *Moby Dick*, a mais ambiciosa obra do realizador. As projeções da Cinemateca são assim uma boa oportunidade para se estudar os marcos principais da carreira de Huston desde sua estréia como diretor em 1941, aos trinta e cinco anos de idade. São numerosas as informações existentes sobre o que fez até essa data, e se todas indicam que estamos diante de uma forte personalidade ao mesmo tempo denunciam-lhe a pouca inspiração. Não são novos os caminhos da aventura que trilha. Como Stroheim quinze anos antes, Huston fez seus dois anos de estágio na cavalaria mexicana, que decididamente assume ares de equivalente norte-americano da Legião Estrangeira. Em outra etapa foi pintor em Paris. No intervalo publicou algumas novelas no *The American Mercury*, tendo uma delas sido incluída faz uns três anos numa antologia ao lado de textos de Hemingway e Saroyan. *Fool* é um conto esportivo baseado nas experiências que ao sair da adolescência Huston teve como pugilista semiprofissional. Se procurarmos inspiração ficaremos decepcionados. O interesse maior do conto é a seca eficiência com que é transposta uma situação vivida e sua melhor virtude literária consiste num tênue e irônico desprendimento do autor, o que não impede uma tentativa de pensamento à guisa de conclusão.

As tarefas de Huston como roteirista de Holywood provavelmente não são indiferentes e incluem títulos como *Jezebel*, *Juarez* e *High Sierra.* Porém o delineamento de sua personalidade cinematográfica data, salvo novas e esclarecedoras pesquisas, da realização de *The Malfese Falcon* (*Relíquia Macabra*). Passados dezesseis anos, continuamos ainda hoje sensíveis ao imperturbável cinismo que preside as relações das personagens empenhadas na aventura. Nos intricados contatos humanos, expressos por excelentes diálogos, entre a prestigiosa autoridade de Sydney Greenstreet, a perversidade feli-

na de Mary Astor, o perfume de gardênias de Peter Lorre e a disponibilidade inescrupulosa de Humphrey Bogart, reside o tom novo que Huston trouxe ao cinema americano. Todas as personagens são movidas pela mesma paixão que as reúne, faz agir e dilacerar-se. Surge assim, desde o primeiro filme, um dos temas principais da obra de Huston: a ambição. No término da história revela-se que o falcão maltês pelo qual se tinha lutado e matado não era de ouro e brilhantes, e surge outra constante do mundo hustoniano: a frustração.

Além de *The Maltese Falcon* já foram exibidos no atual ciclo da Cinemateca Brasileira *The Treasure of Sierra Madre, Asphalt Jungle* (*Segredo das Jóias*) e *Beat the Devil* (*O Diabo riu por último*). O binômio ambição-frustração continua a ser o eixo dessas fitas. Na primeira os motivos da ambição não têm maior importância, o que mais interessa durante a ação é o próprio mecanismo interno da paixão. Já em *Asphalt Jungle* o delineamento psicológico dos personagens é inseparável das motivações da ambição de fortuna. Diz uma personagem do filme que todos agem para satisfazer seus vícios. Na realidade, mesmo que se catalogasse como vício o gosto de *Doc* pelas *pin-ups* em flor, restaria o pistoleiro mercenário, o tipo mais *bárbaro* do grupo, cuja aspiração, consiste em voltar a viver no ambiente puro de seu Texas natal. Um escritor católico francês declarou certa vez não saber o que se passa no íntimo dos canalhas, mas podia afirmar, em consciência de causa, que é pavoroso o que se passa com os honestos. Huston assume uma posição idêntica, mas lhe dá uma expressão mais tranqüila. O advogado de *Asphalt Jungle*, homem da sociedade, responde docemente à esposa inquieta com suas relações estreitas com bandidos: "eles não são diferentes". No final o que espera todas as personagens dessas duas fitas é a frustração. Não importa que, diferentemente do falcão, o ouro de Sierra Madre e as jóias sejam autênticas; o destino de um será, como em *Greed*, voltar a ser matéria perdida nas areias do deserto, e as outras, dificilmente negociáveis, perdem o valor e criam uma situação complexa para a qual não haverá saída. A constância dos fracassos não insinua que o crime não compensa, mas afirma que a proliferação dos imponderáveis torna impossível a articulação entre os meios e os fins. Quando o objetivo final é atingido, como em *African Queen* e *We were strangers*, isso acontece por acaso e depois do fracasso total do que fora calculado.

O comentário final para tudo isso são as gargalhadas homéricas de Sydney Greenstreet, Walter Huston ou Tim Holt. As gargalhadas de Humphrey Bogart, ator predileto de Huston, concluem *Beat the Devil*, que por sua vez é a conclusão da série de filmes dedicados à ambição e frustração. Nessa fita desaparece a simpatia secreta de Huston pelos seus personagens. O criador caçoa não só de suas criaturas mas do próprio gênero cinematográfico para o qual tanto contribuiu. O assassino profissional é um personagem odioso e ridículo que admira Hitler e Mussolini. Estamos longe de *Asphalt Jungle*, da inocência do pistoleiro e da perfeita dignidade intelectual e de modos do *doutor*.

Nesse conjunto de filmes de Huston projetado no Museu de Arte Moderna vimos apontar uma série de idéias coerentes sobre o quanto são irrisórios os esforços humanos. Paradoxalmente, porém, o que é acentuado não é a inutilidade mas sim a inelutabilidade desses esforços. Tudo se passa como se os homens estivessem condenados a uma ação aparentemente consciente, mas na realidade conduzida por um poder superior e irônico que no momento oportuno intervém para confundi-los. Nesse ângulo de pensamento o anunciado filme de Huston sobre Moby Dick adquire grande interesse, pois se trata justamente da desesperada tentativa humana de enfrentar e vencer esse poder oculto. A literatura mundial é rica em interpretações sobre o significado simbólico da baleia de Melville. Ninguém mais discute que ela representa o Mal, e Lawrence Thompson, numa tese publicada em Princeton em 1952 [1], conclui que esse Mal é Deus. As relações da crítica francesa e as próprias declarações do cineasta indicam que essa foi a linha interpretativa escolhida por Huston em seu filme. A baleia encarna a divindade, ser racional e malvado que atormenta a humanidade. O capitão Achab é o campeão humano que compreendeu a impostura divina e que procura Deus a fim de desmascará-lo.

1 Citada por Roger Tailleur em *Positif* — Tomo II, n.o 20.

Interpretando Melville Huston tinha o sentimento de que iria se revelar ao máximo. É conhecida sua admiração profunda por Walter Huston, admiração de filho pelo pai, de diretor pelo ator, de criador pela criatura, e a ele deveria confiar o papel de Achab. A morte do velho ator alterou todos os projetos. Durante bastante tempo Huston pretendeu encarnar o papel do capitão rebelado contra os mistérios da condição humana. Ele via Achab como uma combinação de seu pai e dele próprio, e é cer-

tamente deplorável o papel ter sido finalmente confiado a Gregory Peck. Ideologicamente *Moby Dick* deveria iluminar a personalidade e toda a obra anterior de Huston, não só salientando a unidade profunda entre todos aqueles seres de combate habitados por uma íntima solidão mas sobretudo, como acentua Roger Tailleur, como expressão final de uma libertadora blasfêmia. Talvez a blasfêmia não seja em última análise senão o mecanismo de humanização do divino, processo tão enriquecedor para a vida quanto a proposição inversa, a "deificação de nosso universo" que o jovem escritor revolucionário Jean de Saint-Prix propunha a Romain Rolland. É nesta dialética que poderia ser utilmente examinado também o último filme de Huston, *O Céu é Testemunha*, exibido no momento em São Paulo.

Antes de realizar *Moby Dick* a tentativa cinematográfica mais ambiciosa de Huston havia sido *The Red Badge of Courage* (*Glória de um Covarde*), que será exibido hoje no Museu de Arte Moderna. É difícil julgar essa fita como uma obra de Huston, apesar de seu nome aparecer nos letreiros assinando produção, roteiro e direção. Graças a uma série de reportagens de Lillian Ross para *The New Yorker*, reunidas no volume *Picture*, foram divulgadas de forma pormenorizada as dificuldades que cercaram a realização e finalmente destruíram esse filme de Huston. A versão distribuída comercialmente foi refeita pelo produtor Dore Schary e Huston nem sequer quis vê-la, amargurado pelo que haviam feito com a fita que julgava ser a melhor por ele até então realizada. *The Red Badge of Courage* deve ser vista com uma óptica especial, o espectador tendo consciência de estar diante de fragmentos arrumados de forma mais ou menos arbitrária. Os freqüentadores das cinematecas já estão habituados a esse esforço. Basta lembrar que assim é vista toda a obra de Erich von Stroheim.

22-junho-1957

Nota — Os textos franceses a que se faz referência neste artigo encontram-se nos números 39 e 58 de *Cahiers du Cinéma*.

O desprezo por Hollywood, tão freqüente na França, não é manifestado pela crítica cinematográfica mas pelos espíritos que têm por hábito examinar com irônica complacência tudo o que vem da América. Desde os tempos da exaltação poética de Louis Delluc pelos filmes de William Hart não se desmentiu nunca o interesse e a fidelidade da crítica francesa pelo cinema norte-americano.

O conteúdo intelectual e moral é quase sempre mais evidente nos filmes franceses do que nos americanos. Na dosagem do espetáculo, os produtores na França não hesitam em incluir elementos que se dirigem diretamente à inteligência dos espectadores, ao passo que os americanos procuram evitar essa explicitação. A crítica francesa reage a isso de modo curioso. Por um lado, irrita-se com as doses de inteligência, necessariamente moderadas porque dirigidas ao grande número, evidenciadas nos filmes de seus compatriotas, e por outro lado tendem a superestimar o conteúdo de pensamento implícito nos filmes americanos. Como este pensamento está cuidadosamente escondido atrás da ação e das emoções, sua apreensão exige um trabalho que imediatamente lhe confere um prestígio de qualidade rara. O entusiasmo da descoberta leva o crítico a querer valorizá-la ao máximo e não raro a elaborações ambiciosas que terminam por adquirir uma realidade própria, sem contato com a obra que a suscitou. Entretanto, esses exageros não impedem resultados finalmente positivos, e pode-se afirmar que o fervor e a imaginação às vezes delirantes da jovem crítica francesa contribuíram muito para a compreensão em profundidade da obra de um Huston ou um Hitchcock. Faço essas considerações a propósito de Hitchcock e da apresentação recente em São Paulo de *The Trouble with Harry (O Terceiro Tiro)*.

Num prefácio, escrito em 1941, para uma antologia de novelas policiais, Hitchcock procura definir as características do gênero. A principal, segundo ele, seria a insistência sobre o normal. É sem surpresa que o público espera os horrores cometidos

pelo monstro do dr. Frankenstein, ao passo que têm outra sutileza as emoções provocadas pelos crimes de uma personagem respeitável e insignificante. Esta procura de uma atmosfera de tranqüila normalidade cuja função é dar relevo à anormalidade, ao crime, é uma receita segura para toda uma série de novelas policiais e suas decorrentes cinematográficas, entre as quais se contam muitas fitas do próprio Hitchcock. Nas ocasiões em que o diretor se tem manifestado espontaneamente em público sobre sua obra nota-se o mesmo tom, sem grandes ambições intelectuais, de suas reflexões sobre o conto policial. A personagem que se revela é próxima demais da delineada pela publicidade: o técnico engenhoso, o mestre do *suspense*, o autor de grandes sucessos comerciais, o praticante do humor. O que parte da crítica francesa tem procurado demonstrar é que Hitchcock é realmente isso mas também muito mais.

Quando o jovem crítico e diretor francês Alexandre Astruc escreve que Hitchcock há mais de trinta anos e em mais de cinqüenta filmes conta quase no mesmo estilo a mesma história, de uma alma às voltas com o mal, parece excessiva a afirmação. O aparelhamento das cinematecas ainda não tornou acessível o conjunto da obra do autor de *Rebecca*, Astruc é jovem demais para conhecer todos os filmes realizados a partir de 1925, e sobre grande parte deles ainda não existem à disposição dos estudiosos os mais básicos elementos de informação. Por outro lado, a simples evocação de meia dúzia de títulos seria suficiente para demonstrar que o denominador comum proposto só caberia se interpretado vagamente, e nessas condições seu valor de revelação seria nulo. E se nos esforçarmos em dar à "história de uma alma às voltas com o mal" uma precisão maior, acabamos tendo em mãos uma chave que não abre porta nenhuma. Porém generalidades e precisões avançadas por todo um grupo de críticos franceses fazem ressaltar uma linha de pensamento na obra de Hitchcock. Não há dúvidas de que as personagens de muitos de seus filmes se debatem com o problema do mal. Há um livre-arbítrio inicial, e quando deparamos com criminosos aparentemente levados de modo quase inconsciente para as conseqüências cada vez piores de seus atos, trata-se de seres que já escolheram e que são conduzidos pela lógica e pelo orgulho demoníacos. Não existe a presença explícita e ingênua do Diabo, mas sim situações diabólicas que criam um emaranhado

do qual as vítimas não podem escapar senão por um exorcismo supremo, o arrependimento, a confissão. Não é preciso mais para se evidenciar em Hitchcock uma visão católica do mundo.

Foi François Truffaut quem chamou a atenção para a constância da identificação, da transferência da personalidade e de outros temas próximos na obra de Hitchcock. O recurso do sósia é freqüente em seus filmes ingleses, aparece em *Foreign Correspondent* e é a base de sua última obra, *The Wrong Man*, história de um inocente que pela suspeita implacável acaba transformando-se em culpado. Em *Rebecca* a governanta esforçava-se em inculcar na nova esposa de Maxime de Winter a identidade da desaparecida. Grande número de crimes é o pretexto para um mecanismo psicologicamente complexo, de empréstimo ou de intercâmbio de personalidade. Assim como cada um de nós tem sua morte, tem também o seu crime. No *Diálogo das Carmelitas* de Bernanos há um intercâmbio de mortes; para Hitchcock o crime é o melhor momento para fazer funcionar a corrente de transferências e identificações das personalidades. Sam, personagem de *Under Capricorn*, paga por um crime cometido por sua mulher, mas em certo sentido é o crime dele que ela cometeu. Uma situação exemplar é a troca de crimes delineada e parcialmente executada em *Strangers on a Train.* Encontramos porém o exemplo mais profundo em *I Confess.* Também aqui o crime cometido pelo sacristão e imputado ao padre é realmente até certo ponto o crime deste último. A situação adquire uma densidade metafísica maior no fato de a transferência do crime se processar através do sacramento da confissão. Mesmo em *I Confess*, que é uma espécie de prova conclusiva, o tema hitchcockiano das transferências continuaria a fornecer indiscutíveis ressonâncias católicas. O processo pode oferecer muitas variantes, como a de *Catch a Thief* (*Ladrão de Casaca*), e assume também, conforme as palavras de André Bazin, o aspecto "de identificação de um fraco a um mais forte na forma de uma captação moral, de uma fascinação". O grande exemplo deste último caso seria o mundo de danação de *Rope* (*Festim Macabro*).

Em *The Trouble with Harry* (*Terceiro Tiro*) continuam em funcionamento as transferências. O velho marinheiro assume o crime que teria cometido a solteirona. Esse filme interessou muito os fanáticos de Hitchcock na França e surpreende-me que pessoas cuja contribuição para o esclarecimento da obra do

cineasta é tão grande não tenham reconhecido logo o sentido exato da mutação evidente. Desapareceram a culpabilidade e a confissão, extinguiu-se o mundo da danação. A inocência das personagens não consiste prosaicamente em não terem cometido crimes, e sim em não se sentirem culpadas de crimes que eventualmente possam ter cometido. O que caracteriza a humanidade de *The Trouble with Harry* é o sentimento paradisíaco da ignorância do remorso, a inocência anterior ao pecado original. É curioso constatar a que termos foi reduzido o tema do mal. O vilão da história é o cadáver, de quem ninguém gosta e que ninguém respeita, incômodo e ridículo, interferindo na natureza e nos quadros do pintor. O único mecanismo que esse mal vencido e irrisório desencadeia é o do amor. Na ocasião em que realizava *The Trouble with Harry*, Hitchcock disse a Claude Chabrol que "gostava do macabro num raio de sol". O crítico interpretou essas palavras como uma frase para provocar o riso das senhoras presentes. Depois de vermos a fita gostaríamos de encontrar intenções profundas nessas palavras, cheias de humor hitchcockiano, e pensar que os raios de sol expulsarão definitivamente de sua obra as trevas do sentimento do pecado e da culpa. Não nos precipitemos porém em anunciar a conversão ao paganismo do antigo discípulo dos jesuítas. As notícias que chegam sobre *The Wrong Man* indicam novas mutações, mas diferentes das que constatamos. As idéias sobre a transferência do crime reaparecem, sendo levadas até suas últimas conseqüências dramáticas, com um rigor até então desconhecido. A conclusão seria que também os inocentes só podem ser salvos pela contrição, o que equivale a reafirmar que não há inocência. O que *The Wrong Man* tem de novo é o abandono daquilo que celebrizou Hitchcock: *suspense*, surpresa e tudo que atinge os nervos, e só os nervos, do espectador. Hitchcock abandona o aparelhamento de construção formal que dava aos seus filmes a característica de imperturbável eficiência. Penso que *The Wrong Man* nos ajudará a compreender a declaração enigmática que o cineasta fêz a André Bazin em 1954: "Tento atingir a qualidade da imperfeição".

A Cinemateca e os poderes

29-junho-1957

Pela leitura dos jornais muitos amigos da Cinemateca Brasileira adquiriram a convicção confortadora de que depois do incêndio que destruiu os arquivos centrais e um terço dos filmes colecionados, a instituição recebera dos poderes públicos cerca de vinte milhões de cruzeiros. É grande o espanto quando ficam sabendo que até hoje a Cinemateca não recebeu um só cruzeiro.

O desastre de 28 de janeiro calou fundo na opinião da cidade e repercutiu em todo o País e no estrangeiro. Anunciou-se um movimento extenso de solidariedade, manifestado por doações de filmes, livros e demais documentação, feitas por particulares brasileiros ou pelos governos estrangeiros. A espontaneidade comovente desses gestos fraternais não poderia por si só resolver o problema da permanência da Cinemateca. O que o fogo de janeiro revelou foi a contradição lancinante ente os tesouros artísticos, culturais e históricos reunidos durante dez anos de trabalho e os meios ridículos de que se dispunha para defendê-los. Uma cinemateca não pode prescindir das doações de material, mas se ao mesmo tempo não obtiver meios para dele cuidar, esse processo de apoio acaba tornando-se contraproducente. Até a data do incêndio tudo se passou como se a Cinemateca Brasileira tivesse desenvolvido esforços a fim de recolher filmes que se estavam decompondo isoladamente ou se perdendo lentamente em diferentes pontos do País para destruí-los em conjunto e rapidamente. Foi grande o número de pessoas que nas semanas posteriores ao incêndio tomou consciência das necessidades materiais da Cinemateca e que se dispôs a participar de um movimento de auxílio animado por particulares. As auspiciosas e encorajadoras notícias veiculadas pelos jornais a respeito do amparo à Cinemateca pelos poderes públicos as desencorajaram. Atualmente a instituição está ameaçada de voltar ao março zero de sua existência, e deseja alertar os seus amigos próximos e longínquos e pedir-lhes que tentem alguma coisa para auxiliá-la. Antes disso será preciso dissipar a impressão de prosperidade criada pelo

noticiário jornalístico. Faremos o exame das relações entre a Cinemateca e os poderes públicos, por ordem de sua hierarquia política e administrativa: Republica, Estado e Município.

Há quase cinco meses, poucos dias depois do incêndio, a Comissão Federal de Cinema, presidida pelo Ministro da Educação e Cultura, enviou a São Paulo dois representantes para investigarem a extensão da catástrofe e fazer um relatório. Uma semana depois os jornais anunciavam abundantemente, alguns em manchete, que por sugestão da Comissão o governo federal iria conceder à Cinemateca uma ajuda de emergência da ordem de três milhões de cruzeiros. Realmente, o ministro da Educação levou à Presidência da República um projeto de mensagem nesse sentido, pelo que a Cinemateca foi muito cumprimentada. Depois de uns dois meses de silêncio os jornais anunciaram que o presidente da República decidira, após consultar o DASP, solicitar ao Congresso a autorização para dar um milhão e quinhentos mil cruzeiros à Cinemateca. Nessa ocasião, aliás, os diretores da instituição receberam renovados cumprimentos por terem conseguido mais aquela soma. Depois disso novo silêncio que dura há cerca de três meses. O presidente da República ainda não mandou a mensagem ao Congresso, não sabemos por que, e, aparentemente, os amigos cariocas da Cinemateca cansaram-se de pedir, perguntar, telefonar e insistir. A Cinemateca confia na promessa federal mas sabe que entre o dia do envio da mensagem ao Congresso e o da entrega do dinheiro muitos outros meses passarão. Não é mais lícito esperar que o amparo do governo da República se efetive antes de 1958. A espera não seria dramática se um milhão de metros de filmes, os dois terços que escaparam à destruição por não se encontrarem na sede sinistrada, não estivesse ameaçado de decomposição.

Em relação ao governo estadual os progressos burocráticos dos esforços da Cinemateca foram menores. Seus diretores fizeram uma solicitação diretamente ao governador; inicialmente o ofício circulou um pouco mas depois aparentemente se extraviou e dele não mais se ouviu falar oficialmente. Oficiosamente, deu-se a entender à Cinemateca que não deveria contar com o apoio estadual durante o corrente exercício. Mas para 1958 é intenção do governo patrocinar a difusão cultural dos clássicos do cinema o Estado, estando previstos um milhão de cruzeiros no orçamento do próximo ano. Essa seria

uma ocasião interessante para a Cinemateca preservar pelo contratipo alguns dos filmes de suas coleções e poder assim difundi-los. Mas é preciso saber durante quanto tempo os filmes ainda poderão resistir, colocados como estão em depósitos inadequados, onde reinam durante meses e meses oitenta e cinco por cento de umidade relativa, quando o limite requerido é de cinqüenta.

No que se refere ao governo municipal há uma situação mais clara. Uma lei pioneira, a de número 4.854, que está em pleno funcionamento desde janeiro do corrente ano, prevê em seu artigo 15 o estabelecimento de "convênios entre o Município e entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais". Essa lei fornece ao Município meios que ultrapassam largamente as somas necessárias à Prefeitura para sua completa execução, pela cobrança do adicional sobre os bilhetes de ingresso nos cinemas. Pelo convênio firmado com a Prefeitura, a Cinemateca deveria receber um milhão de cruzeiros por mês durante dezoito meses consecutivos. Nessas condições seriam realmente lançadas as bases sólidas que assegurariam a continuidade do trabalho da instituição. Mas a situação financeira difícil da Prefeitura está impedindo o cumprimento da lei e na parte que toca à Cinemateca está sendo formulada uma solução que será finalmente aceita mas que lhe é terrivelmente desfavorável. Basta indicar que na melhor das hipóteses não lhe será possível contar durante o segundo semestre deste ano crítico de 1957 senão com somas apenas simbólicas.

As experiências dolorosas da Cinemateca Brasileira, causadas pela lentidão burocrática, pelo pouco caso ou pelas inelutáveis situações de fato, já seriam suficientes para causar um profundo desencorajamento. Mas não é tudo.

Diferentemente da maior parte das cinematecas do mundo, a brasileira não conta com recursos oriundos diretamente da exibição de filmes. Além dos fundadores, cujo número pelos estatutos não pode ultrapassar cinqüenta, a Cinemateca não tem sócios. O histórico das íntimas relações de vida entre a Cinemateca Brasileira e o Museu de Arte Moderna explica essa situação anormal. O núcleo original da Cinemateca foi a sociedade civil *Clube de Cinema de São Paulo* que existiu em 1947/1948. O Clube integrou-se no Museu de Arte Moderna fundado então por Francisco Matarazzo Sobrinho. Durante anos a Cinemateca não teve personalidade jurídica

própria, atuando sob o aspecto de Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Quando a instituição assumiu a forma definitiva e autônoma de Cinemateca Brasileira não cessaram as ligações fundamentais com o Museu. As tarefas centrais do trabalho de difusão continuaram sob a forma de programações para os sócios do Museu. Em troca disso este tem assegurado, de início parcialmente e ultimamente na totalidade, a manutenção do reduzido quadro de funcionários permanentes da Cinemateca. Embora insatisfatória, essa situação tem permitido, mal e mal, a continuidade da Cinemateca. Os filmes, apesar de tudo, têm recebido alguns cuidados sumários, como o da revisão simples na enroladeira, sendo possível pelo menos acompanhar a marcha de sua decomposição, de modo que ao surgirem as possibilidades reais de preservação o trabalho possa ser feito segundo um critério seguro de prioridade. As exibições culturais para os sócios do Museu de Arte Moderna não cessaram nunca, e atingiram com freqüência um nível digno dos principais centros de cultura cinematográfica do mundo. Antes do incêndio a Cinemateca havia conseguido estender suas programações clássicas, graças a uma Campanha do Contratipo, a cerca de quinze instituições culturais em diversos pontos do território nacional. Finalmente, o que é mais importante, essa base, por precária que seja, tem permitido que os responsáveis pela Cinemateca se dediquem a uma ação constante no preparo de um futuro melhor.

Hoje o que é grave é estarem ameaçadas mesmo essas condições insuficientes de vida. Não é impossível que o segundo semestre assista a modificações sensíveis do *statu quo* existente entre a Cinemateca e o Museu, que este, devido ao acúmulo crescente de outras responsabilidades, se desinteresse cada vez mais pelas atividades cinematográficas e que venha a faltar à Cinemateca nos últimos meses de 1957 este derradeiro ponto de apoio.

Pode-se perguntar se esse acúmulo de dificuldades não indica a impossibilidade da existência no Brasil de uma instituição como a Cinemateca. Em outras ocasiões tive uma tendência a considerar essa explicação como a única capaz de esclarecer a florescência de impedimentos que a Cinemateca conheceu durante os últimos três anos. Porém, analisando objetivamente a situação, constato que nunca como hoje o Brasil não apenas comporta mas exige uma cinemateca. A cultura cinematográfica não é mais hoje o fato de alguns jovens pioneiros e entu-

siastas, mas está se transformando numa expressão de profunda necessidade social. Para nos limitarmos ao campo paulistano, verificamos que não só aumenta o número de jovens desejosos de uma aproximação mais autêntica como o fenômeno cinematográfico mas que a geração de seus pais procura uma posição moderna diante do assunto a fim de manter o equilíbrio do diálogo familiar.

Por outro lado tudo indica que no correr de 1958 a tomada de consciência do problema da Cinemateca por parte dos poderes públicos terá conseqüências efetivas. O inimigo da Cinemateca é o futuro próximo. Para vencê-lo ela necessita do apoio certo de seus amigos durante um ano. Tendo em vista o que está em jogo, o que ela pede é muito pouco: cem mil cruzeiros mensais durante um ano. O sacrifício de 28 de janeiro revelou para muitos o que era uma cinemateca. Se todos se agruparem numa sociedade de amigos da Cinemateca Brasileira será evitado um colapso cuja conseqüência impediria por tempo indeterminado que o nosso País continue participando do mais importante fenômeno de aprofundamento da cultura democratizada no mundo moderno: a aproximação cultural do cinema.

Inocência do cinema

6-julho-1957

Os esforços de uma associação privada, a Confederação das Famílias Cristãs, em submeter a uma censura particular os filmes exibidos para o público paulista, e um recente simpósio organizado pelo Movimento de Arregimentação Feminina sobre o cinema e a juventude, colocaram na ordem do dia o problema da influência do cinema sobre a moral e os costumes no mundo moderno.

Já seria possível fazer-se um histórico das polêmicas que agitaram o assunto desde os fins do século passado, e talvez fosse útil para a descoberta de uma posição objetiva face ao problema o estudo pormenorizado do desenvolvimento da questão durante os últimos sessenta anos. Infelizmente ainda não foram reunidos de forma metódica os dados nos diferentes países. Podem-se no entanto utilizar os elementos esparsos encontrados em livros de caráter geral ou em antologias sobre cinema. Devido ao gosto e ao talento dos franceses em teorizarem os assuntos, não é surpreendente que a maior parte dos documentos imediatamente acessíveis sejam por eles escritos.

Ao se tornar evidente, ainda nos primeiros anos do século, que o cinema não era uma moda passageira, a tendência dos espíritos foi a de considerá-lo cada vez mais como uma força determinante e decisiva, para o bem ou para o mal. Jean Arroy escrevia depois da Primeira Guerra Mundial que se tivesse sido possível projetar *J'Accuse* de Abel Gance em 1914 em todas as telas da Europa, a guerra não teria explodido... É conhecida, no pólo oposto, a opinião expressa por Anatole France: "O cinema materializa o pior ideal popular. Não se trata do fim do mundo, mas do fim de uma civilização" [1]. Mais tarde, um grande número de líderes políticos, militares e religiosos — Ludendorff, Hoover, Lenine, Mussolini, Goebbels, Pio XI — acreditou no poder imenso do cinema [2]. É curioso como todas essas pessoas cheias de experiência e responsabilidades foram vítimas da ilusão cinematográfica que consiste em superestimar a eficácia e sobretudo a profundidade das impressões visuais pelo simples fato de serem

1 Em outras ocasiões o escritor teve a oportunidade de rever suas opiniões. Veja-se a conferência de Claude Aveline *Souvenirs d'un entretien sur le cinema avec Anatole France* publicada em abril de 1939 em *Le Lys Rouge*, órgão da Société Anatole France.

2 O pensamento dessas e outras personalidades encontra-se condensado em citações no capítulo *Puissance de l'Ecran* do *Brévieire du Cinéma*, de Charles Ford, Editions Jacques Melot, Paris 1945.

visuais, quer dizer fáceis, quando na realidade é precisamente, essa facilidade que torna o cinema uma experiência superficial incapaz de marcar duradouramente o público.

Vejamos o problema no terreno limitado da influência do cinema na moral e nos costumes. Em 1912 um autor anônimo perguntava: "Há um problema moral e social cinematográfico?" Depois de fazer associações avançadas para o tempo entre as funções das catedrais na idade média e do cinema no mundo moderno, o autor concentra suas meditações no perigo que representa o novo espetáculo para a moralidade pública. É esse o tema predileto de vários escritores e jornalistas da época, em geral católicos. Henry Joly, membro do Instituto, propõe uma ação organizada para influenciar as autoridades e polemiza contra a "inércia da magistratura que se obstina numa insustentável estreiteza quanto à definição jurídica do obsceno, licencioso e contrário aos bons costumes". O escritor desejava que se desse a essas expressões um sentido amplo para facilitar uma ação repressiva em larga escala. Para Edouard Poulain o cinematógrafo se caracteriza pelo mau gosto e pela imoralidade, destila o *veneno moral* nas crianças e no povo. Os filmes policiais, de crime, licensiosos e desmoralizadores formam os futuros bandidos. "Todo homem honesto e clarividente estremece de indignação e de vergonha", escreve Poulain, "pensando nesses espetáculos nojentos, onde, durante duas horas, ao som de valsas lentas e lânguidas" (era o tempo do pianinho do cinema mudo) "ensina-se aos espectadores a arte de fazer farras crapulosas, de praticar o rapto de filhas de família, de utilizar chaves falsas, de cometer assaltos, de dinamitar um cofre-forte, de sair-se bem de um golpe astucioso ou ousado, de estrangular o próximo, de escapar à polícia". Nos escritos de Louis Salabert há uma severidade ainda maior: "Inspirador do crime, propagador dos maus costumes, perigoso mesmo para a fé, o cinema põe ainda em perigo a saúde da alma. Este é o seu delito mais geral, e de certo modo o mais inquietante, pois esse perigo, quase independente do valor moral, se encontra em obras de aparência inofensiva. É como se fosse uma lei do gênero: emana-se dele uma excitação mórbida que lentamente arruína o equilíbrio normal da alma". Para mostrar que esse tipo de preocupações não era exclusivo dos espíritos religiosos basta fazer uma citação de Máximo Gorki: "O cinematógrafo, quando reproduz na tela cenas de

assassinato, excita em alguns as emoções animais, perverte a imaginação dos outros e embota, em terceiros, o sentimento de repugnância em relação a atos criminosos".

No texto de Edouard Poulain publicado em 1918 encontram-se freqüentes alusões a casos concretos. A moça de Filadélfia que se teria suicidado para imitar a personagem de menina abandonada que vira num filme, o assassinato de um policial de Pittsburg por jovens que teriam confessado agir sob a influência de um drama cinematográfico, sete jovens e duas moças que confessam no tribunal de Rennes ter sido impressionados e sugestionados por fitas de bandidos, um bando de jovens assaltantes de Albi agindo sob a incitação de filmes policiais, Joseph Lecuny, de dezenove anos, inspirado por uma sessão de cinema ameaça vitriolizar uma atriz se essa não lhe ser dinheiro. Poulain não encontra outra explicação para esses fenômenos de delinqüência senão o cinema: "O fluido, o fluido hipnotizador". Nem um instante o moralista associa os casos, pelo menos os exemplos franceses, ao espírito *diable au corps* oriundo da guerra e que penetrou tão profundamente os adolescentes franceses de 1917 e 1918. É verdade que para os moralistas de então a guerra era sagrada. Às vezes pareciam surgir fatos decisivos na argumentação. Um juiz do tribunal de menores constatava que 85% dos delinqüentes entre 12 e 17 anos eram freqüentadores assíduos das salas escuras, mas o fato perdia a sua importância quando se verificava a mesma porcentagem para o conjunto dos menores dessa cidade. Até os anos vinte a falta de intimidade dos mais velhos, que escreviam e julgavam, com o fenômeno cinematográfico, contribuiu muito para dificultar a compreensão desses problemas, "Há dois tipos de homens", disse Alexandre Arnoux num livro publicado em 1929, "os velhos e os jovens; o cinema os separa. Os velhos nasceram antes dele, os jovens depois". Nessa acepção os escritos acima citados são todos de velhos, de gente nascida antes de 1896, que assistia, cheia de apreensão, ao desenvolvimento de um fenômeno, perguntando-se com horror o que seria das gerações formadas pelo cinema.

Nos dias de hoje cada vez que se discute o problema da influência do cinema nos jovens surgem à baila, modernizados por nova linguagem, os velhos argumentos, o que não é de espantar. Mas é curioso encontrarmos o mesmo tom de inquietação em relação ao futuro, como se o cinema ainda fosse

um fato novo e desconhecido, capaz por isso de ter conseqüências imprevisíveis no porvir das jovens gerações. Ora, o adulto de hoje não pode colocar-se na mesma situação de ignorância do de 1920 porque pertence a uma geração cuja infância e adolescência já foram impregnadas pelo cinema. Citemos um exemplo inocente. No simpósio organizado recentemente pelo Movimento de Arregimentação Feminina foi contado o caso de umas meninas que se estavam quotizando para comprar um bolo a fim de comemorar o aniversário de Gregory Peck. As mães se perguntaram inquietas sobre a significação do sintoma e sua eventual gravidade para o futuro das filhas. Penso que elas poderiam encontrar a resposta dentro de si próprias. Bastaria um esforço de memória, uma ligeira auto-análise, para saberem se lhes foram nefastos os sentimentos que experimentaram no passado por Rod La Rocque, Ramon Novarro, John Boles, Clark Gable ou Charles Boyer, conforme a idade e as preferências de cada uma.

Há um lado irritante no fato de se estarem manifestando as mesmas preocupações há mais de quarenta anos diante de situações semelhantes. Por que ninguém se lembra de verificar se os perigos previstos realmente aconteceram? Os parisienses que têm hoje entre cinqüenta e um e cinqüenta e seis anos de idade são os mesmos adolescentes de 1918, 85% dos quais eram freqüentadores assíduos dos cinemas. Por que não estabelecer num inquérito a influência do cinema em suas vidas? É um trabalho preliminar desse gênero que eu proporia a todas as boas vontades que neste momento em São Paulo procuram entender a natureza exata do problema cinematográfico.

Naturalmente surgirá alguém, como sempre aconteceu durante a história do cinema, para retorquir que o cinema de nossos dias tornou-se particularmente imoral. Porém não será difícil demonstrar que o cinema não faz outra coisa senão refletir, de forma aliás atenuada e retardada, as modificações dos conceitos morais e dos costumes das comunidades humanas. Creio não me enganar quando afirmo que, infelizmente, o cinema é muito mais inocente e inócuo do que se propala. O cinema só perde a inocência e adquire uma contundência às vezes admirável quando se transforma em experiência cultural.

Mas esses são assuntos para outra oportunidade.

Situação do cinema Francês

13 — julho — 1957

Os filmes franceses exibidos no Brasil fornecem uma visão muito incompleta da moderna produção cinematográfica da França. Seria este o motivo da pouca satisfação que nos dá no momento o cinema francês? Ou passa ele realmente por um período ingrato? Assistindo-se a obras como *Les Diaboliques*, do reputado e apreciável Clouzot, ou *Les Salauds vont en Enfer*, do estreante Robert Hossein, tinha-se a impressão de que a insuficiência da primeira e o fracasso da segunda talvez não fossem somente manifestações do declínio da inspiração de um e da inabilidade artística do outro, mas a expressão de um mal ao mesmo tempo mais generalizado e mais profundo que estivesse atingindo o cerne do cinema francês. O último número do *Cahiers du Cinéma* [1], inteiramente dedicado à situação do cinema francês, demonstra que esse problema se tornou o centro das preocupações de um grande número de críticos parisienses. É conhecida a heterogeneidade do quadro de redatores da revista, sendo por isso inútil procurar-se em suas contraditórias manifestações um diagnóstico comum para a crise do cinema francês. Todos, porém, constatam a existência da crise e concordam em defini-la em termos de mediocridade, o que já constitui uma indicação importante.

1 N.o 71.

Essa crise artística é contemporânea de uma indiscutível prosperidade econômica, tornada possível pela política de ajuda empreendida pelo governo e cujos resultados foram realmente notáveis, pelo que se depreende da entrevista de dois redatores do *Cahiers du Cinéma* com Jacques Flaud, diretor-geral do *Centre National de la Cinématographie*. O que também inquieta o alto funcionário é não existir no terreno artístico uma correspondência a esse avanço econômico. É possível mesmo que alguns aspectos do processo de mediocrização do cinema francês estejam intimamente ligados à prosperidade suscitada pelas leis de amparo. O legislador se preocupou muito em encorajar a exportação. Os produtores recebem uma bonificação de vinte e um por cento sobre as receitas repa-

triadas, o que é considerável, pois as taxas para outras indústrias amparadas oscilam entre dez e quinze por cento. O resultado foi que progressivamente os produtores cinematográficos adquiriram uma mentalidade de exportadores. Com os olhos fixos nos mercados externos, a utilização de estrelas e astros estrangeiros tornou-se a norma. Ao lado de atores de reputação comercial internacional, escolhem-se assuntos seguros, de autores conhecidos, como por exemplo Victor Hugo. Tivemos há pouco em São Paulo a ilustração do fenômeno com *O Corcunda de Notre Dame*, que andou por aí.

O resultado de tudo isso é inquietador. Se por um lado em 1956 quarenta por cento das rendas provieram do estrangeiro, por outro o cinema francês perdeu muito de sua personalidade e substância. Não é difícil imaginar o momento em que ele não terá mais aos olhos do público mundial a qualidade de francês que o singularizava e ficará patente então o quanto era ilusória sua saúde. Cabe lembrar o precedente histórico do cinema alemão no período final do cinema silencioso, quando numa deliberação de internacionalizar-se deixou de ser alemão e perdeu o interesse para o mundo. Os esforços ingleses de superprodução dos anos imediatamente posteriores à última guerra tiveram o mesmo sentido, sendo os resultados igualmente malogrados. Um dos segredos da vitalidade do cinema norte-americano nas telas de boa parte do mundo é ter-se conservado sempre, independentemente das variações da qualidade, profundamente norte-americana.

Mas não é só sob o ângulo da exportação que as leis de amparo estão tendo conseqüências estéticas desconcertantes. Como juridicamente só os produtores são beneficiados, os realizadores tendem a participar ativamente da produção ou mesmo a assumir todas as responsabilidades. Jacques Flaud observa que nessas condições os criadores adquirem gradativamente uma mentalidade de industriais e começam a temer o risco. As mesmas personalidades artísticas do cinema que antigamente procuravam a cumplicidade oficial contra a timidez dos produtores em abordar os chamados assuntos *difíceis* ou em experientar novos atores, são hoje as primeiras, a recomendar prudência. A situação criada não é boa e ameaça as possibilidades de rejuvenescimento e renovação do cinema francês. A solução será evitar a utilização das leis de amparo de forma puramente automática. Aliás, a legislação prevê a intervenção de critérios de qualidade. A sim-

ples aplicação decidida desse corretivo bastará provavelmente para anular a discrepância entre os resultados econômicos e artísticos do apoio estatal ao cinema.

Quando observamos o que se passa no estrangeiro não devemos perder de vista os possíveis ensinamentos dessas situações para nós. O primeiro é a confirmação de que no mundo moderno nenhum cinema nacional pode subsistir e se desenvolver sem o amparo de toda uma legislação especial. O exemplo francês também nos ensina que não basta um funcionamento matemático das leis protecionistas. A qualidade não é uma conseqüência automática da quantidade. Há entre elas uma interdependência íntima, e ambas são condicionadas a um deliberado esforço estatal.

Boa parte do número especial do *Cahiers du Cinema* transcreve um debate oral diante do magnetofone do qual participaram seis críticos franceses [2]. Promovendo esse encontro a revista não teve a ilusão de chegar a conclusões positivas, mas procurou simplesmente evocar alguns problemas. Na realidade o resultado é um manancial de sugestões interessantes. O terreno comum da meia dúzia de críticos é a sua extrema severidade, em vivo contraste com algumas opiniões estrangeiras expostas em outra parte da revista.

2 André Bazin, Jacques Donio-Valcrozem, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Jacques Rivette e Eric Rohmer.

Os críticos franceses não têm em geral um interesse cinematográfico exclusivo, todos participam ativamente de uma forma ou de outra da vida intelectual e literária do país. Isso faz com que hesitem, para o julgamento, entre um ponto de vista superior de cultura e preocupações de ordem sociológica ou mesmo de pura cozinha profissional. Eles julgam com cuidado o cinema médio, procurando distingüí-lo, nem sempre com muitos resultados, do cinema superior, o *cinema de autores*, fórmula durante muito tempo consagrada mas ultimamente criticada e posta em dúvida por André Bazin. Os franceses procuram sempre encontrar *autores* no cinema norte-americano mas quando justificam o interesse constante que tem por esse cinema, acabam sempre por se referir à inesgotável vitalidade dos gêneros, o *western*, o policial, o social. A fraqueza da produção francesa corrente residiria na impossibilidade de repousar em gêneros tradicionais e definidos.

Os interesses culturais amplos dos críticos franceses os levam a procurar os pontos de intercessão entre a literatura e o cinema na esperança de esclarecer alguns aspectos da crise atual. O cinema

francês do período imediatamente anterior à guerra encontrava o seu *substratum* numa combinação do populismo literário de um Eugène Dabit com as criações surrealizantes de um Jacques Prévert. Atualmente o que existiria de comparável? A onda existencialista passou sem deixar sulcos profundos no cinema. Jovens cineastas como Alexandre Astruc ou Roger Vadim estariam mais próximos do grupo literário saído de *La Table Ronde* do que de Sartre.

A leitura da conversa dos seis críticos suscita no estrangeiro a curiosidade por Roger Vadim. Naturalmente não é ele o único cineasta pelo qual o grupo se interessa. Há por exemplo uma admiração profunda e unânime por *Un Condamné à Mort s'est Échappe*, porém, seu autor, Bresson, é um veterano de quem já nos acostumamos a esperar o máximo. Ao passo que Roger Vadim Plemmianikov ainda não fez trinta anos. Nossa curiosidade é aguçada pela discordância entre a crítica dos jornais quotidianos e a das revistas. Para a primeira Vadim estaria sobretudo voltado para os sucessos de bilheteria, ao passo que *Cahiers du Cinéma* não hesita em definilo como o único cineasta francês moderno. Vadim já realizou dois filmes. *Et Dieu créa la Femme* e *Sait-on jamais...* Devemos ficar atentos. Tanto mais que, segundo tudo indica, esses filmes são de natureza a provocar as iras da Orientação Moral dos Espetáculos.

A hora espanhola

20 — julho — 1957

"A história do cinema espanhol é clara e categórica. Não deixa lugar para nenhuma dúvida. Mantém-se numa linha medíocre, sem a menor inquietação e, muitas vezes, querendo justificar, com um patriotismo malcompreendido, as contínuas falhas daqueles que não souberam ver o que era e em que consistia o cinema". Com essas frases desalentadas Angel Zuniga abre o capítulo dedicado ao cinema de sua pátria no primeiro volume de *Una Historia del Cine*, publicada em 1948 [1]. E no entanto encontram-se alguns nomes espanhóis nas aventuras dos tempos heróicos. Madri conheceu o cinema poucos meses depois de Paris, vários assuntos espanhóis haviam entrado para o catálogo Lumière, em 1897, e no ano seguinte uma visita da rainha Maria Cristina e de seu filho Afonso XIII a Barcelona era filmada por uma câmara fabricada na Espanha [2]. Um dos mais hábeis artesãos do cinema primitivo foi um espanhol. Segundo de Chomon, que poderia ter sido um dos rivais de Meliès e Zecca. Chomon só realizou na Espanha, nos primeiros anos do século, alguns filmezinhos de truques, e daria toda a sua medida bem mais tarde como fotógrafo de *Cabiria*, obra do italiano Pastrone, triunfo e conclusão da era primitiva do cinema. A Espanha também não está ausente da epopéia comercial cinematográfica, graças ao aragonês Antônio Ramos, que introduziu o cinema no Oriente fazendo projeções nas Filipinas e filmando em Xangai. A primeira tentativa mais ambiciosa foi naturalmente um *Cristóvão Colombo*, em 1917, mas a obra da época que merece destaque é *Lucha de Corazones*, por se tratar de um curioso recorde: seus mil e oitocentos metros foram integralmente filmados num dia... Talvez o único nome de realizador espanhol do tempo do cinema mudo que mereça ser lembrado seja o de Benito Perojo, que foi uma esperança antes de realizar *O Negro que Tinha a Alma Branca*, grande sucesso comercial, exibido em São Paulo já por mil novecentos e vinte e tantos. Na história da arte cinematográfica até os anos cinqüenta, a Espanha não seria sequer mencionada se não existisse Luís Buñuel. Aragonês como Ra-

1 Ediciones Destino, S. L. — Barcelona.

2 *Le Cinéma Espagnol*, B. I. E. — *Madrid*, 1949.

mos, Buñuel, como Chomon, exprimiu-se no estrangeiro, responsabilizando-se em Paris pelos altos momentos do cinema surrealista e prosseguindo mais tarde sua carreira no quadro da indústria mexicana. O autor de *L'Age d'Or* realizou porém um filme na Espanha, *Terra sem Pão*, obra inesquecível, documentário de curta-metragem sobre um vilarejo das Hurdes. Por seu estilo direto, duro e lacônico, o filme adquire um vigor que o torna um dos mais veementes protestos contra a miséria em toda a história do cinema. Isolado, sem antecedência ou posterioridade dentro da Espanha, *Terra sem Pão*, continua a ser um modelo de documentário social.

Após dezenas de anos de atividade contínua e de vácuo artístico parece anunciar-se a hora do cinema espanhol. Também no terreno cinematográfico há similitudes entre a Itália mussoliniana e a Espanha atual. Como na Itália durante os dez últimos anos do fascismo, desenvolve-se na Espanha um movimento crítico e cultural que já tem tradição e consistência. Nasceu na época da mocidade de Manuel Villegas Lopez e exprime-se hoje no resultado do monumental esforço de Carlos Fernandez Cuenca, para citar apenas duas personalidades características de crítico e de historiador. Ao *Centro Sperimentale de Roma* corresponderia em Madri o *Instituto de Investigadores y Experiências Cinematográficas*, funcionando há cerca de dez anos nos *Altos del Hipodromo*, procurando por uma mocidade apaixonada à procura de profissão e expressão, insatisfeita com a mediocridade crônica do cinema de seu país. Para completar o quadro das condições criadas para a eventual eclosão de um bom cinema, deve-se sublinhar a importância de toda a legislação de amparo decretada pelo governo a partir de 1941.

Os críticos que seguiram a produção corrente da Espanha durante os últimos anos notaram sintomas de renovação. Mesmo um filme convencional como o *Dom Quixote*, apresentado ultimamente pela Cinemateca no Museu de Arte Moderna, reservou algumas surpresas agradáveis. O esquema das co-produções permitiu um contato mais íntimo, eventualmente frutuoso, dos espanhóis com *equipes* italianas, francesas e alemãs.

Se o moderno cinema espanhol parece promissor é devido a dois nomes, Luís Garcia Berlanga e Juan Antônio Bardem. Sei muito pouca coisa sobre ambos. A presença de Berlanga como voluntário da Divisão Azul, lutando ao lado dos alemães no *front* russo sugere uma adolescência consumida pela pai-

xão política ou a tentação da aventura. A passagem de Barden pelas prisões franquistas aproxima-o mais de nós. Essas anotações não têm aliás grande importância, pois mais de dez anos separam as duas aventuras. E por maiores que fossem as eventuais diferenças ideológicas, os dois conheceram-se e reconheceram-se no *Instituto de Investigaciones y Experiencias* e se lançaram, intimamente associados, na aventura cinematográfica, estreando com *Esa Pareja Feliz*, filme creio desconhecido fora da Espanha. Em seguida escreveram em colaboração *Bienvenido Mister Marshall*, que foi dirigido por Berlanga, sátira deliciosamente agil e ligeiramente melancólica sobre a América e a ingenuidade dos pobres — países ou pessoas — diante dos ricos. Daí por diante cada um seguiu sua estrada.

Berlanga já fez uns três ou quatro filmes. A propósito de seu humor, que já começa a ficar célebre nos festivais internacionais, tem-se evocado René Clair. Seus filmes, esperados com um interesse sempre renovado, desenrolam-se freqüentemente em lugarejos perdidos da costa mediterrânea. Em *Calabug* um sábio atômico, interpretado por Edmund Gwenn, procura esse refúgio para completar uma terrífica invenção, mas acaba desarmado pela tranqüilidade de uma pobre humanidade esquecida. *Los Jueves Milagres* conta a história de uma pequena estação balneária em decadência, cujas autoridades tentam pôr fim a esse estado de coisas organizando aparições sobrenaturais que transformariam a cidade num centro de devoção. Cada quinta-feira um dos apóstolos, interpretado por Paolo Stoppa, desce dos céus...

A atividade de Bardem não foi menor. *Comicos e Felices Pascuas* são apenas títulos para nós, mas *L'a Muerte de un Ciclista* chegou até o Brasil. Certo exagero juvenil no emprego das técnicas de expressão cinematográfica não perturba em nada a demonstração de autêntico talento que nos dá Bardem. É evidente que quis dirigir Lucia Bosé porque a viu em *Cronada d'un Amore*, de Antonioni, mas apesar das similitudes dos dois filmes — a personagem principal, o papel dos automóveis, o sentimento de espaço nas estradas desertas, a pintura de certas atmosferas da alta sociedade — em nenhum instante há plágio mas sim um profundo parentesco estilístico. Mas poder-se-á dizer a mesma coisa do seu filme seguinte, *Calle Mayor*, em relação a *I Vitelloni*? Não tenho certeza. O próprio Bardem disse que ao preparar *Calle Mayor* tinha no espírito certos

momentos do filme de Fellini e que "isso era como uma ameaça. Eu temia ser considerado um copiador" [3]. Uma crítica severa de Eric Rohmer em *Arts* [4] e a sugestão de algumas fotografias indicariam que a temida ameaça se tornou parcialmente realidade. Resta verificar como se desenvolve nesse filme o tema principal da obra de Bardem, o egoísmo. O jovem espanhol tem o estofo de um cineasta de caracteres e proclama que se esforça, mesmo na pintura dos aspectos piores da natureza humana, em evitar as abstratas convenções relativas ao mal. Se a personagem de Maria José, interpretada por Lúcia Bosé em *A Morte de um Ciclista*, tem às vezes um comportamento gelado e mecânico, é porque se trata em última análise de uma espécie de compromisso entre o realizador e a censura. Esta teria condenado qualquer calor mais humano como uma complacência, e Bardem não admitia o sentimentalismo fácil do remorso.

É sabido que a censura espanhola é a pior do mundo e seríamos tentados a considerá-la como a dificuldade maior com que se defronta o jovem cinema espanhol. Mas afinal de contas talvez cada cinema tenha a censura que merece. Um cinema em ascensão sabe lutar contra a censura e tudo indica que Berlanga e Bardem se têm mostrado à altura da tarefa.

Um acontecimento recente talvez ajude a ridicularizar um pouco mais uma censura que disso anda tão necessitada. Trata-se do caso das *señoritas 0,90* como ficou conhecido em Madri. Essa numeração indica a medida do busto. Tudo começou quando Sofia Loren rompeu seu contrato para interpretar na Espanha *La Chica del Parador*, de Nieves Conde. Numerosas candidatas espanholas, todas *señoritas 0,90*, apresentaram-se para substituir a atriz italiana, mas as autoridades exigiram que o papel fosse representado por outra atriz estrangeira. Ao mesmo tempo, porém, várias foram contratadas para trabalhar em filmes que seriam destinados, por ordem das mesmas autoridades, unicamente à exportação. A moral dessa história confusa é que as *señoritas 0,90* estrangeiras podem ser admiradas nas telas espanholas e as espanholas nas telas estrangeiras, mas em nenhuma hipótese os bustos espanhóis devem ser mostrados em sua própria terra... Resta esperar que a gargalhada imensa provocada na Espanha por esse fato anuncie tempos melhores [5]. Diferentemente do que aconteceu na Itália, é possível que o cinema espa-

3 *Spanish Higway*, in *Films and Filming*, Junho, 1957.

4 31 *octobre* — 6 novembre.

5 Essa surpreendente história foi difundida por Martins Abizanda no nº 22.851 *Features de L'Agence — France Presse*.

nhol não precise esperar a queda de Franco para chegar a um pleno florescimento.

O povo espanhol é tão próximo de nós, mas o seu melhor cinema moderno ainda é praticamente desconhecido no Brasil. Não seria chegado o momento de promover, no quadro de nossas relações culturais com a Espanha, a exibição do conjunto da obra de Barden e Berlanga nos museus de arte moderna do Rio e de São Paulo?

Literatura cinematográfica

21-julho-1957

Em matéria de literatura cinematográfica não tem havido no Brasil um progresso correspondente à ampliação do movimento cultural ou à vitalidade demonstrada, apesar de tudo, pela indústria cinematográfica nacional. De uns tempos para cá houve mesmo regresso. Basta lembrar o desaparecimento da *Revista de Cinema*, publicação intimamente ligada ao Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, um dos melhores clubes de cinema brasileiros. A revista havia reunido uma equipe de redatores de qualidade, Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Guy de Almeida, Fritz Teixeira de Sales, e outros cujos nomes não me lembro e não posso no momento procurar, tendo perdido minha coleção da *Revista de Cinema*, juntamente com boa parte de meus livros no incêndio da Cinemateca. Todos ou boa parte desses críticos continuam provavelmente escrevendo para jornais diários ou suplementos, mas acontece com eles o mesmo que com tantos outros críticos cinematográficos: como os nossos periódicos não têm geralmente divulgação nacional, o que escrevem não ultrapassa o setor regional. Veja-se, por exemplo, o que acontece entre Rio e São Paulo: apesar das facilidades de comunicação as correntes críticas respectivas, expressas no quotidiano, se ignoram e nunca se estabelece um verdadeiro diálogo entre as duas capitais. Nessas condições as revistas teriam uma função relevante a desempenhar. Mas o que verificamos é o desaparecimento da revista de Minas e ao mesmo tempo constatamos, inquietos, a irregularidade da publicação do *Jornal do Cinema* do Rio.

No que se refere ao movimento editorial de livros a situação parece mais favorável. Depois da tradução do livro de Chartier e Desplanques, *Derrière L'Ecran* [1], a livraria *Agir* acaba de lançar um original do padre Guido Logger, *Elementos de Cinestética*. Este livro será certamente muito útil. O padre Logger com sua larga experiência como professor de cursos de apreciação cinematográfica, constatou a dificuldade de se encontrarem textos acessíveis para os alunos e resolveu reunir suas aulas em for-

1 O título da edição brasileira é *Iniciação ao Cinema.*

ma de livro. Abstraindo-se uma concepção de estética geral muito escolástica e conseqüentemente pouco viva, a formação doutrinária do autor não prejudica em nada a objetividade da exposição. É possível mesmo que o trabalho seja por demais impessoal. Apoiando-se muito em outros autores, sobretudo alemães e russos, o padre Logger raramente nos transmite o sentimento de uma experiência cinematográfica direta. Essa ressalva não diminui meu interesse pelo papel fecundo que o livro poderá exercer no movimento de educação cinematográfica ora desenvolvido sobretudo em São Paulo. De qualquer forma, porém, *Elementos de Cinestetica* é, pela sua própria natureza, um esforço sem relação direta com o fato cinematográfico brasileiro, que constitui a preocupação básica de outras iniciativas editoriais já anunciadas.

Há bastante tempo o *Instituto Nacional do Livro* está planejando a edição de uma série de livros sobre o cinema. O primeiro volume da coleção é uma *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany e já se encontra no prelo. Tenho a impressão de que essa obra marcará o início da tão esperada fase de estudos metódicos em torno do cinema brasileiro. De acordo com a entrevista do autor, ao crítico Clóvis de Castro Ramon [2], foram reunidas no capítulo Filmografia cerca de seiscentas fichas de fitas brasileiras, o que indica o grande passo dado por Alex Viany na elucidação do passado do cinema brasileiro. Mas a sua contribuição não se limitará ao estabelecimento dessa espécie de esqueleto histórico do cinema brasileiro. O capítulo consagrado à Apreciação Histórica nos levará bem mais longe. Alguns resultados de pesquisas revelados por Alex Viany em sua entrevista indicariam que nem sempre houve o atual divórcio entre o cinema nacional e a elite intelectual brasileira. A crítica cinematográfica teria sido iniciada entre nós por Arthur Azevedo ainda no fim do século passado e em 1917 encontramos ligados diretamente à produção e realização nomes como Olavo Bilac, Coelho Netto e Irineu Marinho. A edição do livro de Alex Viany e o estímulo dado pelo *Instituto Nacional do Livro* talvez tenham o dom de quebrar o encanto que plana sobre alguns célebres arquivos cinematográficos do Brasil, os de Pery Ribas, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga. Este último havia aliás iniciado a publicação de uma *História do Cinema Brasileiro* no *Jornal de Cinema* pouco antes dessa publicação sofrer o colapso que todos esperam seja passageiro.

2 *Jornal do Brasil* — 14 de julho de 1957.

Outra publicação anunciada é o livro do roteiro de *O Sertanejo* [3], de Lima Barreto, que deixou profunda impressão nos que assistiram à leitura pelo autor, no teatro Leopoldo Fróis, há cerca de dois anos. As qualidades do texto do cineasta seriam não só cinematográficas mas também literárias. Se atenuo a afirmação pelo emprego do condicional é porque o talento histriônico de Lima Barreto assume por vezes tal força envolvente e contagiante que se torna difícil um julgamento objetivo das qualidades literárias do roteiro escrito e da potência de suas virtualidades cinematográficas. A publicação de *O Sertanejo* permitirá um julgamento direto do roteiro. Todos esperamos que o intervalo entre o lançamento do livro e o do filme não seja longo demais. A Editora Melhoramentos e Lima Barreto se esforçam em fazer em torno de *O Sertanejo* um movimento editorial de proporções inéditas no Brasil. O cineasta sonha com milhões de leitores. Penso que se algumas dezenas de milhares de pessoas lerem o filme antes de assisti-lo, o Brasil terá sido o pioneiro de uma experiência de cultura cinematográfica em massa inédita no mundo.

3 *Edição Melhoramentos.*

Ainda a propósito de literatura cinematográfica quero chamar a atenção para um caderno especial sobre cinema incluindo no último número da revista *Sul* [4]. A *Revista do Círculo de Arte Moderna* de Florianópolis abriu suas páginas para a Equipe Cinematográfica Alberto Cavalcanti, grupo de jovens que no momento realiza um filme de longa metragem, *O Preço da Ilusão*. Um dos artigos é assinado por E. M. Santos, apresentado como o teórico do grupo, cuja experiência foi colhida no cineclubismo no estudo e em realizações particulares de caráter amadorístico. O autor se inquieta com uma das possíveis conseqüências do atual movimento de amparo ao cinema brasileiro. Penso como ele, e como demonstra o exemplo estrangeiro, que se o legislador não aliar às preocupações quantitativas alguns severos corretivos qualitativos, o resultado será a *produção em massa de abacaxis*. A preocupação de outro autor, Alberto Cunha, que a revista define como *prático*, com oito anos de vida profissional, é indicar a necessidade da criação de um estilo cinematográfico brasileiro. As idéias de um e de outro sobre o que deveria ser o nosso cinema ainda não me parecem suficientemente amadurecidas e temo que seu nacionalismo seja por demais superficial. A discussão das opiniões emitidas por E. M. Santos e Alberto Cunha não cabe na perspectiva deste artigo e ficará

4 *Ano X, nº 29* — Florianópolis, junho, 1957.

melhor situada na oportunidade de uma análise dos problemas estéticos do cinema brasileiro. Entretanto quero desde já prevenir os jovens cineastas de Santa Catarina contra a ilusão de que "temos ótimos cenários naturais, desde o Oiapoque à Lagoa Mirim". A natureza brasileira acessível num esquema normal de produção cinematográfica é pobre e monótona, e, devido talvez à brutalidade de nossa luz, fotogenicamente ingrata.

Os textos catarinenses têm uma importância menor do que o motivo que os suscitou: a realização de um filme. *O Preço da Ilusão* está indissoluvelmente ligado aos esforços do Clube de Cinema de Florianópolis. Raramente uma produção independente será esperada pela crítica brasileira com tanto interesse e carinho quanto esta primeira realização da Equipe Cinematográfica Alberto Cavalcanti [5].

5 O número de *Sul* contém ainda um fragmento do roteiro de *O Preço da Ilusão*, com vinte e cinco números de tomadas e algumas fotografias do filme.

1 agosto-1957

Até há pouco tempo o ocidente cristão considerava-se como o centro do mundo. Ainda hoje é possível assistir-se ao espanto com que algumas pessoas tomam consciência de serem as comunidades católicas uma minoria. Só depois da independência da Índia, do Paquistão e da Indonésia, das revoluções da China e do Vietnã, das lutas nacionais na África islâmica, muita gente sentiu que a humanidade se estendia para muito além da chácara do senhor vigário.

Há menos de dez anos atrás na Europa e na América ainda não se sabia praticamente nada do cinema oriental. Nas quatrocentas páginas da edição norte-americana da história do cinema de Maurice Bardeche e Robert Brasillach existem somente duas ou três dedicadas ao cinema asiático. Hoje ainda há quem se surpreenda diante do fato de o cinema norte-americano ser quantitativamente apenas o terceiro do mundo, vindo logo em seguida do hindu e bem atrás do japonês.

Os sucessos espetaculares obtidos em Veneza, Cannes e Berlim a partir de 1950 por filmes como *Rashomon, A Vida de O Haru, Mulher Galante, Os Sete Samurais, A Porta do Inferno, Os Contos da Lua Vaga*, chamaram a atenção da opinião cinematográfica ocidental para o cinema japonês. A tradução de estudos de Akira Iwasaki e Yasuso Masumura, respectivamente em francês [1] e italiano [2], e a publicação do livro de Shinobu e Marcel Gluglaris [3] permitiram um primeiro contato bastante esclarecedor da realidade histórica do cinema japonês.

1 *Cinema 55* — nº 9.
2 *Bianco e Nero* — Ano XV, ns. 11-12.
3 *Les Editions du Cerf* — Paris, 1956.

O cinema chegou bastante cedo ao Japão. Em 1896 já era exibido nas principais cidades o *Kinetoscópio* de Edison, substituído logo depois pelas projeções em tela. A produção nacional logo se manifestou. No primeiro ano do século *filmavam-se* atualidades e em 1902 surgia o primeiro filme dramático, *Momljigazi*, registro cinematográfico de algumas cenas de teatro *Kabuki*. Estava delineada a direção que deveria assumir o cinema primitivo japonês. Os filmes não só conservavam todo o ritual do espetáculo, mas continuavam fiéis à tradição de só utilizar

atores masculinos. Um dos mais apreciados intérpretes de papéis femininos no velho cinema japonês foi Teinosuke Kinugasa, o futuro realizador de *A Porta do Inferno*. Não tardou que o cinema aparecesse como uma ameaça à prosperidade do teatro e os atores de *Kabuki* passaram a boicotar a nova forma de espetáculo. O golpe foi muito rude, pois se por um lado não era difícil recrutar novos atores para os papéis masculinos, o mesmo não acontecia para os intérpretes de papéis femininos, que necessitavam de uma cuidadosa formação especializada, possível unicamente no quadro da tradição *Kabuki*. Além disso, as roupagens também se tornaram inacessíveis ao cinema, sendo propriedade das famílias de atores *Kabuki*, herdadas de geração em geração ou produtos do artesanato doméstico. A fraqueza da nova indústria não lhe permitiu enfrentar vitoriosamente a crise, sendo o primeiro resultado a invasão do mercado japonês pelos filmes franceses e norte-americanos. O exemplo estrangeiro encorajou os produtores japoneses a responderem ao desafio *Kabuki* por uma audaciosa tentativa inovadora: a substituição dos intérpretes especializados em papéis femininos por mulheres. A tradição e os interesses em jogo eram, porém, muito fortes, e só em 1919 apareceu pela primeira vez uma atriz no cinema japonês.

A história do cinema japonês, como a das outras manifestações culturais do país, conheceu a clássica dualidade Kyoto-Tóquio, tradição e modernismo. Na antiga capital desenvolveu-se durante anos o cinema no estilo *Kabuki*, enquanto na metrópole promovia-se a filmagem de histórias contemporâneas. Embora Kyoto não seja mais um centro de produção, os dois lineamentos gerais de estilo são até hoje conservados, de um lado o filme histórico de samurais e bandidos, e de outro os dramas modernos. Essas duas direções cinematográficas foram, em suas origens, expressões da diversificação que se operou no teatro. Nos primeiros anos do século o *nô* era cultivado por uma reduzida minoria de estetas. O grande espetáculo era constituído pelo *Kabuki* e seus derivados, entre os quais o *shimpa*, o que mais se afastou do tronco original, tendo-se aberto deliberadamente a todas as influências ocidentais. A raiz do estilo cinematográfico de Tóquio é uma combinação do *shimpa* teatral com as lições dos filmes estrangeiros. Seu resultado mais característico é o melodrama para provocar lágrimas, que teve no Japão uma voga imensa e cuja marca conti-

nua presente na produção contemporânea de estilo moderno.

Com a evolução do cinema começaram a surgir dificuldades para os filmes estrangeiros e os produzidos em Tóquio. A compreensão das fitas de Kyoto não colocava problemas, pois o público conhecia de cor as histórias de *Kabuki*, ao passo que as ocidentais, com seus atores todos parecidos, ou as produções japonesas que as imitavam, cada vez mais longas e complexas, desnorteavam os espectadores. Surgiu então o *Benshi*, personagem que durante cerca de vinte anos da era silenciosa fez do espetáculo cinematográfico no Japão alguma coisa de essencialmente diferente do que era no resto do mundo. O *Benshi* era um homem que se instalava ao lado da tela durante a projeção explicando e comentando as imagens. Logo ele se tornou o centro do espetáculo e o filme um simples acessório. A sessão começava com a personagem sozinha em cena, de casaca e enorme flor na lapela. Durante cerca de uma hora contava histórias engraçadas, fazia imitações de celebridades, até criar uma atmosfera de bastante contato com o público. Em seguida, após um rápido intervalo musical, o animador resumia a história da fita a ser apresentada. Apagavam-se então as luzes mas de maneira que o *Benshi* continuasse sempre visível e iniciava-se a projeção acompanhada de forma ininterrupta por explicações e comentários. Freqüentemente os próprios *Benshi* não compreendiam a ação dos filmes, inventando histórias baseadas mais ou menos vagamente nas imagens em sucessão. Um deles, Tenrei Izumi, adquiriu celebridade no comentário de filmes norte-americanos. Assim como a maior parte do público, Izumi distinguia mal as fisionomias dos diferentes atores e resolveu a dificuldade criando as personagens de Mary e de Kare, que quer dizer *ele*, o marido de Mary. Durante anos, a propósito de centenas de diferentes filmes, eram sempre contadas histórias de Mary e de Kare, de seus ascendentes e descendentes. Cada gênero de filmes tinha seus especialistas, o comentário era acompanhado por um rico jogo de mímica e freqüentemente completado por uma abundante imitação de ruídos que obtinha grande sucesso. Os *Benshi* chegaram a ocupar uma posição importante na vida social japonesa. A denominação exata da profissão era *Katsuben*, "o orador das imagens que marcham". O mais reputado de todos, Musei Tokugawa, cognominado "aquele cuja voz majestosa nos conduz no sonho", é até

hoje célebre e considerado como um dos homens mais espirituosos do Japão. A maior proeza que se conhece de um *Benshi* ocorreu na inauguração de uma nova sala de cinema. Os proprietários anunciaram um espetáculo tão longo quanto as maiores peças *Kabuki*, durante o qual seria contada a história do peixe vermelho. O filme de que dispunham mostrava as evoluções de um peixinho num aquário e durava apenas alguns minutos. O público compareceu, trazendo suas refeições. Durante dez horas, enquanto eram projetadas continuamente as mesmas imagens, o *Benshi* contou sem interrupção histórias do peixe vermelho. Apesar do grande interesse que certamente tinham os espetáculos com os melhores *Benshi*, cinematograficamente a instituição era desastrosa e as correntes japonesas interessadas na evolução da nova arte combateram-na implacavelmente. Porém, só foi definitivamente vencida por volta de 1932, com a vulgarização do cinema sonoro.

O desenvolvimento do cinema falado coincidiu com a chegada dos militaristas ao poder e o início do período de guerras. Por certo tempo o cinema resistiu às pressões oficiais, mas pouco a pouco os produtores foram obrigados a capitular diante das injunções da propaganda. Um dos assuntos prediletos da escola moderna de Tóquio, o sofrimento das mães e das esposas por causa das guerras, teve de ser abandonado. Entretanto, algumas variantes obtiveram, o mesmo sucesso de lágrimas. Um tema que se tornou célebre foi o desespero da mãe ou da esposa devido à morte do filho ou do esposo *antes* de partir para a guerra.

Para o cinema japonês a vitória norte-americana na última guerra teve conseqüências semelhantes às do terremoto de 1923, quando se perderam praticamente todos os estoques de filmes existentes no país. Uma das primeiras medidas tomadas por Mac Arthur logo após a capitulação foi o confisco de toda a produção japonesa até aquela data. Milhares de filmes rumaram para os Estados Unidos, sendo até hoje o seu destino final uma incógnita.

O cinema japonês não perdeu a continuidade histórica, mas sua última fase se iniciou durante a ocupação norte-americana e não pôde deixar de ser por ela influenciada. São obras desse período que constituem a programação do ciclo organizado pela Cinemateca Brasileira e atualmente em curso no Museu de Arte Moderna. A propósito dessa mani-

festação procurarei fixar em meu próximo artigo a situação cinematográfica do Japão nos últimos dez anos.

10-agosto-1957

No período final da guerra contra os Estados Unidos, a produção cinematográfica japonesa havia cessado quase completamente. Logo depois de ocuparem o território inimigo, os americanos tomaram medidas relativas ao cinema. Apreenderam todos os estoques de fitas e condenaram, provavelmente à destruição, as obras que "exaltavam o feudalismo, o amor da guerra e das batalhas, o nacionalismo, o militarismo, o fascismo e o culto da vingança". Estipularam também que os futuros filmes deveriam ser consagrados "ao ensino da democracia". No que se refere às importações de filmes estrangeiros, estabeleceram um sistema de quotas no qual coube naturalmente à indústria norte-americana a parte do leão: durante os anos de ocupação foram projetados no Japão cerca de mil e quinhentos filmes de Hollywood. Um dos primeiros *slogans* lançados depois da capitulação foi: "o cinema americano é a cultura". É sabido que durante os primeiros tempos da ocupação os japoneses levaram extremamente a sério tudo o que lhes diziam os americanos. O povo ia, pois, ao cinema não só para se distrair mas também para se cultivar em democracia. É isso pelo menos o que nos narram em seu livro, de forma irônica e convincente, Shinobu e Marcel Gluglaris [1].

Os primeiros filmes japoneses realizados na nova situação foram obras de circunstâncias, improvisadas nos dois únicos estúdios que não haviam sido desmantelados no período final da guerra. Cuidavam sobretudo de erotismo fácil ou eram baseados em histórias policiais vulgares. Só chegaram ao ocidente os títulos de algumas dessas fitas: *A Bíblia do Sexo, O Ogre Assassino, A Bíblia Sagrada da Mulher Casada, A Flor Negra...* Ao lado dessa produção puramente comercial, iniciou-se porém um gênero de atividade cinematográfica inteiramente diferente. Levando ao pé da letra as lições dos ocupantes sobre a função educativa do cinema, o sindicato dos professores tomou a iniciativa de produzir filmes, datando dessa atividade o movimento *independente* no quadro da indústria cinematográfica japonesa.

1 *Le Cinéma Japonais* — Les Editions du Cerf, Paris, 1958.

Durante os primeiros tempos as autoridades americanas encorajaram os sindicatos contra os trustes, olharam com simpatia as greves de 1946 nas companhias de cinema e prestigiaram os profissionais esquerdistas, que juntamente com personalidades liberais, ocuparam os cargos vagos com o eclipse dos dirigentes comprometidos com o governo militarista. Uma produtora, a *Toho*, chegou a ficar conhecida como a companhia vermelha; ao mesmo tempo outros sindicatos, seguindo o exemplo dos professores, lançavam-se na produção de filmes de conteúdo social. A situação criada não era favorável à reconstituição das grandes companhias capitalistas. No entanto, o início da guerra fria veio provocar uma mudança radical na política até então seguida pelos ocupantes. Os trustes puderam ser restabelecidos abertamente, os antigos chefes industriais voltaram aos seus postos, seguindo-se um período de intensa atividade. Já em 1950 não só o parque cinematográfico japonês estava inteiramente reconstruído e renovado, como a indústria ia conhecer o mais brilhante período de sua história. Era no início da guerra da Coréia, que tanto enriqueceria o Japão.

Apesar dos *independentes*, cuja vitalidade continua grande, se preocuparem bastante com problemas educativos e sociais, não há no mundo outro cinema tão nitidamente industrializado quanto o japonês. O cinema não recebe nenhuma proteção do Estado, caso único além do americano, e sua vida econômica é extremamente sadia. O tipo de vida dos atores, atrizes e diretores, mesmo dos maiores, assemelha-se ao de operários altamente qualificados.

Seis grupos dominam a indústria cinematográfica japonesa. Cinco deles, cujos nomes não interessam aqui, são gigantescos trustes que possuem bancos, estúdios, cadeias de distribuição e salas. Cada um lança semanalmente um filme, cujo custo varia entre três e cinco milhões de cruzeiros. A renda de um mês de distribuição normal atinge de dez a quinze milhões de cruzeiros. De forma que o capital empregado num filme volta após um mês de produção e outro de exploração acrescido de um lucro de 100% ou mais. A situação do sexto grupo, o *Daiei*, é diferente. Também produz um filme por semana, mas não tendo distribuidora e com poucas salas, tem escassas possibilidades de escoamento interno. Precisou assim contar com o mercado estrangeiro. De início o campo de exportação da *Daiei* limitava-se a Okinawa, Formosa, Hong-Kong, Hawai e às colônias japonesas nas Américas. Segundo as

declarações de Nagata, presidente da companhia, o alargamento das possibilidades foi fruto de metódica observação e de ação calculada. A solução seria a conquista do mercado norte-americano, mas o resultado negativo das tentativas européias nos Estados Unidos não era encorajador. Procedeu-se então o estudo cuidadoso dos mercados internacionais e se chegou à conclusão de que o terreno mais favorável eram os países europeus, particularmente os latinos. "Ficou decidido", explica Nagata, "que nos lançaríamos em filmes de roupagens, históricos, exóticos e culturais para enfrentar os festivais europeus, sobretudo Cannes e Veneza". Esses filmes deviam, ainda nas palavras do chefe da *Daiei*, "agradar às pessoas que têm um complexo pela tragédia, que são apaixonadas pelos séculos passados, que se orgulham de sua cultura e de sua espiritualidade". Para isso o fundo dos filmes devia ser constituído de "velhos templos e palácios, testemunhos de cultura" e na ação deviam participar ao mesmo tempo "princesas com sentimentos complicados e heróis masculinos selvagens e guerreiros" [2]. Para se ter uma idéia do sucesso que acolheu a nova política da *Daiei* basta lembrar o título de dois de seus produtos, *Rashomon* e *A Porta do Inferno.*

2 As declarações de Nagata encontram-se no livro citado de Giuglaris.

Quando se soube no ocidente que esses filmes não gozavam de nenhum favor no país de origem e que o sucesso dos mesmos no estrangeiro havia sido premeditado, imediatamente o fenômeno foi associado ao comércio de arte japonesa na Europa no século XIX, quando boa parte dos materiais eram fabricados exclusivamente para a exportação e não continham nenhuma expressão autêntica do gênio artístico nacional. Há porém outras maneiras de interpretar, à luz das declarações de Nagata, o que aconteceu com o cinema japonês. Não é impossível pensar que os maiores realizadores japoneses, um Kurosawa ou Kinugasa, se sentissem tolhidos na expressão artística pelo nível baixo do público homogêneo ao qual se dirigiam. O cinema no Japão é uma arte ainda mais popular do que nos outros países; tradicionalmente as elites intelectuais e artísticas e o setor da população que as acompanha não tinham muita estima pelo produto nacional. Essa situação norteava a produção num sentido de conformismo estético generalizado. Para muitos realizadores a efetivação da política da *Daiei* foi, muito mais do que a execução de encomendas, a oportunidade para realizar obras há muito tempo desejadas, mas cuja consecução era impedida pelas limitações do

mercado interno. Se o povo e a crítica não gostaram de *Rashomon* e *A Porta do Inferno*, não foi porque essas obras não lhes parecessem autenticamente japonesas, mas sim porque no quadro da produção nacional eram audaciosas expressões de vanguarda estética. Aliás, a partir de *Rashomon*, manifestou-se algo de novo na vida cinematográfica japonesa, com a atenuação do divórcio existente entre a produção nacional e as elites do país.

A vitoriosa iniciativa da *Daiei* foi imitada pelas outras companhias e na produção japonesa contemporânea destaca-se de um lado a massa de fitas para consumo interno e de outro as *obras para festival*. O grande interesse do ciclo proporcionado pelo Cine Niterói à Cinemateca Brasileira e que hoje se conclui no auditório do Museu de Arte Moderna, foi o de permitir a apreciação de amostras características do primeiro grupo. A nosso ver, os filmes históricos, na tradição de Kyoto, da produção corrente não se afastam muito dos realizados intencionalmente para o ocidente. Quanto às obras com assuntos modernos ou de evocação do passado próximo, ao lado do sentimentalismo lacrimoso que decididamente constitui a *trademark* do estilo de Tóquio, contém alguns aspectos surpreendentes. Em *Vivacidade de Sanshiro* renova-se o tom romanesco cujo último exemplo no cinema ocidental foi *Les Enfants du Paradis*. A ingenuidade cristalina de *O Tambor Furado* lembra ensaios poéticos franceses associados a certas comédias americanas do fim da década dos trinta. Um mau melodrama como *Vida de um Vendedor de Cavalos* subitamente nos comove pela utilização singela da linguagem cinematográfica.

O Ciclo do Moderno Cinema Japonês foi a última tarefa de difusão cultural realizada pela Cinemateca Brasileira em associação com o Museu de Arte Moderna. De agora em diante, por motivos que são públicos e por tempo indeterminado, a Cinemateca deverá limitar todos os seus esforços à tentativa de conservação dos filmes, que se encontram depositados em São Paulo sob a responsabilidade da *Fédération Internationale des Archives du Film*.

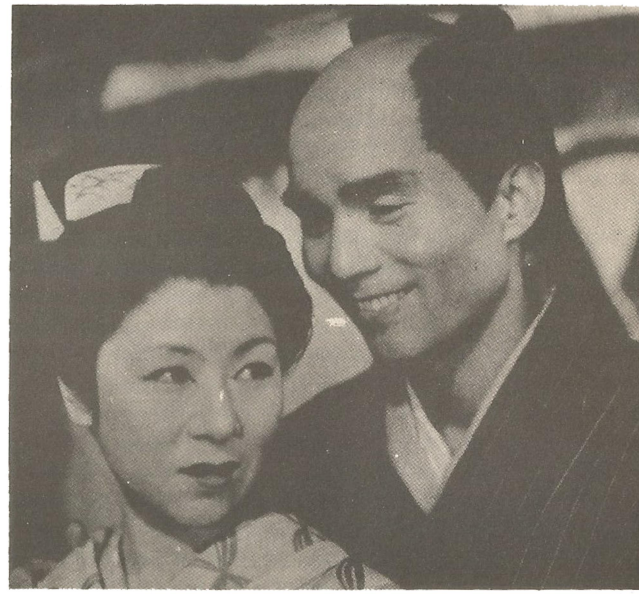
Três mestres japoneses

17-agosto-1957

O Ciclo do Cinema Japonês Moderno, com o qual a Cinemateca Brasileira encerrou sua colaboração junto ao Museu de Arte Moderna na difusão cultural cinematográfica, teve o mérito de chamar a atenção de muita gente para as programações habituais do Cine Niterói e de outras salas paulistanas especializadas na produção japonesa. Esta renovação do interesse que fora amortecido pelo grande intervalo desde o lançamento de *Rashomon* e *Os Sete Samurais* é de natureza a encorajar os distribuidores a trazer sem mais demora para as telas brasileiras algumas obras que além de comportarem um indiscutível interesse cultural, obterão, certamente em nosso País, como aconteceu nos Estados Unidos e na Europa, uma compensadora carreira comercial. Penso antes de mais nada nas fitas recentes de Mizoguchi, Kinugasa e Kurosawa.

Tudo indica serem eles as três personagens fundamentais do cinema japonês contemporâneo. Juntos, são ao mesmo tempo um ponto de chegada e um ponto de partida. Em conjunto suas obras exprimem simultaneamente a fixação clássica de uma tradição e o fermento da renovação. Os clássicos são Mizoguchi e Kinugasa, o renovador, Kurosawa. Os dois primeiros pertencem à mesma geração, nasceram ainda no século passado, enquanto o terceiro é um homem de quarenta e tantos anos. Para resumir numa simplificação didática os seus estilos, basta indicar a iniciação artística de cada um: pictórica para Mizoguchi, teatral para Kinugasa, cinematográfica para Kurosawa.

Só conheço bem um filme de Kenji Mizoguchi, *A Vida de O Haru, Mulher Galante*, e apesar de não o rever há cinco anos, não empalideceu a lembrança de seu esplendor plástico em branco e preto. Teoricamente é uma obra que teria muito contra si. Seu roteiro é constituído por uma meia dúzia de episódios bastante autônomos, tirados de um autor do século XVII, Ibara Saikaku. Além desse desafio à unidade, a história concentra na personagem principal, a mulher galante, um excesso de desgraças com intensidade excessiva e gosto duvidoso. Mas



A Vida de O'Haru, Mulher Galante

todos os defeitos potenciais de construção ou concepção são eclipsados pela qualidade intrínseca das imagens, por sua beleza de todos os instantes. A técnica de Mizoguchi consiste em conservar a câmera fixa por bastante tempo e fazer tomadas as mais longas possíveis, a fim de dar o máximo de oportunidade aos meios de percepção do espectador. "Um filme", declarou Mizoguchi, "deve ser outra coisa além da simples expressão psicológica". Em última análise ele procura dar ao cinema os famosos "valores tácteis" que Berenson considera a maior virtude da pintura. Seus últimos filmes são em cores. A utilização de tons quentes, flamengos, em *A Princesa Yo*, teria dado a essa obra um valor plástico sem precedentes em todo o cinema.

Na laboriosa carreira de Mizoguchi, iniciada em 1920, houve dois longos períodos de inação, dois momentos de protesto, o primeiro contra a introdução do cinema sonoro, o outro contra a guerra. Quase toda sua obra, mais de duzentos filmes, foi perdida em conseqüência dos terremotos e das guerras. Entre as produções dos últimos dez anos, a crítica japonesa e estrangeira destaca, além de *O Haru* e *A Princesa Yo*, mais quatro títulos de primeira grandeza: *Os Contos da Lua Vaga*, *O Intendente Sansho*, *Os Amantes Crucificados* e *A Nova História de Heike*.

Teinosuke Kinugasa também se recusou a filmar durante a guerra. Ator de *Kabuki* desde a tenra

infância, foi na adolescência um especialista de papéis femininos nobres, que interpretou também em filmes no estilo de Kyoto. Diretor cinematográfico desde 1922, com uma bagagem artística de mais de cento e cinqüenta filmes, quase todos perdidos nas circunstâncias habituais, Kinugasa foi, na década dos vinte, um dos mais fervorosos defensores da tradição teatral no espetáculo cinematográfico. Uma viagem à Europa e o encontro com Eisenstein na Rússia em 1928 certamente influenciaram sua obra. Aliás, esse contato deve ter contribuído para provocar em Eisenstein o interesse profundo que manifesta em seus trabalhos teóricos pelo teatro japonês. Para Kinugasa o resultado da experiência russa foram dois ensaios de vanguarda e a elaboração de algumas idéias sobre o cinema sonoro. Ele não acredita na sincronização do som e da imagem. Essa deveria ser tratada como no cinema mudo, sendo função do som inculcar-lhe poesia e sentimento. O ideal de Kinugasa é realizar um dia um filme que seria a história de um homem vivendo à beira de um rio, cuja vida seria contada unicamente pelos temas dos sons. Essa idéia situa bem as preferências estéticas do realizador. Um filme deve ser uma variação de detalhes da natureza, de luzes, de sons, uma espécie de *fuga* de sensações em torno de um tema que em si mesmo não teria maior importância. Se Kinugasa nunca pode alcançar plenamente esses objetivos, por motivos comerciais evidentes, ele procura sempre deles aproximar-se. O rigoroso classicismo de *A Porta do Inferno*, que provocou tanta admiração no Ocidente e desconcertou o público japonês, foi até hoje a expressão máxima de fidelidade de Kinugasa a seus princípios estéticos.

Durante a guerra, quando Mizoguchi e Kinugasa estavam inativos, surgiu para Akira Kurosawa a possibilidade de acesso à direção. Já há muito ele marcava passo como assistente de diretores medíocres. Sua passagem pela escola de belas-artes não teve conseqüências estéticas. As primeiras influências artísticas que recebeu já foram cinematográficas, entre elas a de Abel Gance com *La Roue*.

Kurosawa filma indiferentemente obras históricas ou modernas. Para ele o que importa é a exposição de conflitos psicológicos. Assim o problema do ator tem uma importância muito maior do que para seus eminentes antecessores. Ele estuda longamente o ator, preparando-o para que deixe de ser simplesmente um tipo e infunda na personagem que interpreta toda a sua verdade humana.

Kurosawa é o diretor japonês melhor conhecido no Ocidente. Depois do sucesso espetacular de *Rashomon* muitos de seus filmes foram apresentados comercialmente ou em manifestações culturais, sobretudo em Paris e Londres. *O idiota*, transposição do romance de Dostoiewsky para o Japão atual, foi muito apreciado. A expressão da morbidez e da angústia conseguida pelos atores japoneses levou o crítico F. Gaffary [1] à conclusão de que personagens como Rogogine ou Aglaé só podem existir com justeza longe das convenções de bom gosto da Europa Ocidental.

1 *Les Deux Visages d'Akira Kurosawa*, in Positif, nº 22.

A primeira imagem de *Viver Somente um Dia*, outro filme de Kurosawa difundido na Europa, consiste numa radiografia do estômago canceroso do personagem principal. Essa introdução brutal, que evoca *Un Chien Andalou*, de Buñuel, não é fortuita. A doença do herói não só desencadeia a ação da fita mas procura simbolizar o que há de negativo no panorama social do Japão contemporâneo. Na obra de Kurosawa não é este o único exemplo de polêmica. No *Anjo Bêbado* ele descreve o Japão de após-guerra, desmoralizado pela derrota e pelo mercado negro, com uma juventude ameaçada pela corrupção e pelo desespero. Apesar de não haver nenhuma alusão ao ocupante, os americanos não perdoaram esse filme, e mais tarde quando o autor de *Rashomon* já era uma celebridade mundial foi-lhe negado o visto de entrada nos Estados Unidos. *Viver com Medo* completa a trilogia de polêmica social de Kurosawa; seu assunto é a bomba atômica. Chocado pela indiferença fatalista dos homens diante do perigo atômico, seu ponto de partida foi imaginar que providências os animais tomariam intuitivamente se conhecessem a ameaça. A personagem principal de *Viver com Medo*, um velho interpretado por Mifune Toshiro, age com a força e o instinto dos animais. Por intermédio do comportamento excêntrico de sua criatura, Kurosawa lança um apelo ao bom senso da humanidade. Por maior que seja o interesse dessas obras *modernas*, são os *filmes históricos*, entre os quais *Rashomon* e *Os Sete Samurais*, que fizeram de Akira Kurosawa um dos maiores artistas de nosso tempo.

Mizoguchi, Kinugasa, Kurosawa. Em nossos dias provavelmente só a Itália poderia alinhar uma tão rica trilogia de criadores cinematográficos.

24-agosto-1957

Na semana passada, São Paulo pode assistir de novo à história de Gelsomina, Zampanô e *Il Matto*. Por ocasião do lançamento de *La Strada*, em outubro do ano passado, tornou-se evidente que, apesar do razoável sucesso comercial da fita, boa parte do público sentira-se desorientada. A Cinemateca Brasileira se esforçara em prestigiar a fita, promovendo uma anteestréia que se transformou num auspicioso encontro entre a obra de Federico Fellini e os meios artísticos e literários de São Paulo. Creio que praticamente todas as pessoas presentes a essa sessão foram em seguida rever o filme quando de sua distribuição comercial. Mas a parte do público que procura apoio na crítica dos jornais sentiu-se desnorteada, pois os críticos paulistanos, diferentemente dos do Rio, para não falar dos europeus e norte-americanos, se interessaram muito pouco por essa grande criação do cinema contemporâneo. Não é este o momento de procurar as razões desse desinteresse, mas cabe lembrar que se trata de nova manifestação do lamentável divórcio entre as *élites* intelectuais e boa parte dos meios cinematográficos paulistanos.

É interessante constatar como, mesmo desamparada pela crítica, *La Strada* constituiu naquela ocasião, para numerosas pessoas que levam muito a sério a coluna especializada dos jornais, uma experiência artística inédita. Apesar do choque causado pelo que o filme parecia ter de insólito, agravado pela incompreensão da crítica, essas pessoas ficaram marcadas pela obra, mas sem saber em definitivo o que pensar sobre ela. Estavam entre as primeiras que acorreram ao Cine Ipiranga na semana passada, e tudo indica quem finalmente, se criou a intimidade sem a qual as personagens do drama recusam a entrar para esse mundo imaginário que é o da cultura de cada um.

Antigamente eu via inúmeras vezes as fitas de que gostava. Atualmente, quando posso, ainda revejo os clássicos do passado. *La Strada* me fez voltar não só ao velho hábito, mas também à disposição de contar para outrem, inclusive e sobretudo

para os que já a conhecem, a história que me comove. Espero que esse propósito nada tenha a ver com o método deplorável de boa parte da crítica cinematográfica mundial, que consiste essencialmente em contar o enredo da fita. De *La Strada*, me interesa comentar as duas experiências, aliás indissolúveis, de Gelsomina, sua descoberta do mundo e a procura de comunicação com os seres.

A chegada de Zampanô ao vilarejo perdido a fim de comprar Gelsomina, evidentemente é para ela um acontecimento feliz. No intervalo de soluços, até certo ponto convencionais, ela já transmitira a Zampanô o seu acordo; em seguida, ajoelhada frente ao mar, estampam-se em sua face o triunfo e a alegria das grandes expectativas. Até então, a única referência que possuia sobre as aventuras da vida era a idéia de Rosa percorrendo o mundo ao lado de Zampanô, essa irmã que morrera e a quem lhe cabia agora substituir. Naturalmente, seus sentimentos são ambíguos. Ao entusiasmo de hora da partida mistura-se o medo. É ainda receosa que observa pela primeira vez o público e as exibições do artista ambulante.

Gelsomina opõe sua personalidade à de Zampanô. É sub-repticiamente que se desfaz da *minestra* que não lhe agrada, e esconde os recursos mímicos durante a prova de chapéus. É sozinha ao lado do fogo que pratica pela última vez um ritual de magia infantil: "...e a noite cintila. Bu, Bu, Bu". Só depois que Zampanô a arranca brutalmente da infância, Gelsomina procura uma aproximação, sorrindo afetuosamente para o companheiro adormecido. Zampanô fica sendo para ela o homem, o mestre, aquele a quem deve experiências maravilhosas como a de representar ou ir ao restaurante. Comer até não sentir mais fome já é uma grande felicidade. Mas há outras revelações e satisfações mais sutis. A da vida em sociedade, por exemplo, na qual manifesta seus dons naturais de cortesia, reagindo com simpatia aos propósitos mundanos da prostituta — *"Non mi piace questo posto"* — ou lhe servindo vinho e achando muita graça nas brincadeiras de Zampanô com a mulher. Antes, naquela atmosfera confortável e calorosa do restaurante, Gelsomina havia tentado uma comunicação mais estreita, uma conversa pessoal com Zampanô: "De onde vem o senhor? Onde nasceu?" Ela não sentira como afastamento as respostas bruscas — "De minha terra. Na casa de meu pai" — mas, ao contrário, admiravalhes o espírito.E no início da seqüência do restau-

rante fora com entusiasmo contido que Gelsomina pusera um palito na boca, imitando o comportamento de seu ídolo. Assim, sua decepção foi grande quando Zampanô a abandonou na rua deserta para ir passar a noite em farras com a outra mulher. Esse primeiro desgosto não teve conseqüências decisivas. Quando no dia seguinte encontra Zampanô no sono da ressaca, teme apenas que esteja morto e, ao verificar que não, reconcilia-se com o mundo e com a vida. Mais tarde o interpela. Queria saber se fazia o mesmo no tempo da Rosa, se era desses homens que andam com mulheres. Zampanô não aceita conversas desse gênero; na realidade, não aceita nenhum tipo de conversa com Gelsomina, mas lhe dá uma maçã, restabelecendo a paz.

A segunda disputa foi bem mais grave. Gelsomina vira um menino, um doentinho, com a cabeça *cosi grande*, e correra para comunicar a descoberta a Zampanô. Este já iniciara uma intriga com a estalajadeira viúva, mas finge que está unicamente interessado na roupa do defunto. Ao sair com a mulher, fez gestos de cumplicidade para Gelsomina, que reage efusivamente. Para quem tem sede de comunicação, nada é mais satisfatório do que a cumplicidade. Porém, desta vez, quando Gelsomina percebe a situação, sua mágoa é muito mais profunda. No caso do restaurante ela não fora enganada, Zampanô partira abertamente com a outra mulher; agora ele a trai-ra. Ela ainda tenta uma aproximação, apelando para uma lembrança comum, a melodia que tinham ouvido tempos atrás, mas a insensibilidade e o egoísmo de Zampanô levam-na à fuga.

A escapada de Gelsomina é rica em descobertas. Um instante de melancolia na beira da estrada é logo interrompido pelo aparecimento dos músicos que a conduzem às revelações da cidade, da pompa religiosa, da vitrina do açougue, do espetáculo de *Il Matto*, durante o qual ela vive a experiência maravilhosa da comunhão. Mais tarde, porém, numa praça deserta, pouco antes da irrupção de Zampanô, ela sente o toque fundo da solidão.

Gelsomina sabe que o conhecimento de *Il Matto* é de grande importância em sua vida. Procura informar-se sobre ele com Zampanô. É realmente graças a *Il Matto* que Gelsomina conhecerá a mais alta experiência intelectual da vida, isto é, aprenderá a formular tudo o que já sabia intuitivamente e que constituía o cerne de sua personalidade. "Se uma pedrinha fosse inútil, tudo seria inútil, inclusive as estrelas". Plenamente consciente da importância de

sua missão junto a Zampanô, Gelsomina prossegue, através de momentos de impaciência — *"Siete una bestia"* — *"Bisogna pensare"* — na sua tarefa de iluminar o *poveraccio*, até o momento em que seu estupendo equilíbrio moral é arrasado pela injustiça irremediável da morte de *Il Matto*.

Na comunicação com outros seres, Gelsomina não teve as mesmas dificuldades. Sua associação com as crianças é totalmente espontânea. O resultado lamentável de sua primeira lição de artista, quando bate trêmula no tambor e balbucia *"Zampanô é arrivato"*, é aplaudido por umas garotas que se tinham aproximado e, mais tarde, o sucesso de suas representações é assegurado sobretudo pelas crianças. Abandonada por Zampanô, Gelsomina recusa a simpatia e a ajuda dos adultos, mas aceita o presente de um menino: um pedacinho de pau. Seguida longamente por uma menina, Gelsomina acaba por satisfazer à sua muda solicitação e imita com os braços uma árvore esgalhada. Recebe com o maior interesse a comunicação de um garotinho sobre um cão morto. Na estalagem das bodas, ela é a heroína das crianças, que a levam para visitar o menino doente. Sem falar no idílio fraterno com *Il Matto*, também com as artistas do circo e as freiras o contato enriquecedor de Gelsomina foi fácil.

Junto a Zampanô, a vitória de Gelsomina acaba sendo total. Ao abandoná-la definitivamente à beira da estrada, Zampanô já estava sendo trabalhado pelas sementes que ela lançara. O terrreno era aliás menos árido do que se poderia pensar. O homem que lhe deixa a corneta e um pouco de dinheiro é o mesmo que tempos antes lhe dera uma maçã e que, apesar de tudo, a levara com satisfação ao restaurante onde pela primeira vez Gelsomina matara realmente a fome. Durante cinco anos a lembrança de Gelsomina viveu em Zampanô como uma bomba de retardamento. A notícia de sua morte desencadeia o mecanismo da explosão contra tudo e contra todos, numa ânsia de frustrada comunicação. Até que tomba na praia fulminado, humanizado palo amor e o sofrimento.

Primazia mineira

31-agosto-1957

Há pouco tempo deplorei nesta coluna o desaparecimento da *Revista de Cinema*, editada em Belo Horizonte e já no seu vigésimo segundo número. Alguns dias depois recebi com o seu nº 23 o mais agradável dos desmentidos. No intervalo de um ano entre o penúltimo e o último número, os diretores da revista procuraram tirar as lições da experiência editorial, desejosos de reiniciar a publicação em bases mais sólidas. O resultado do exame não deve, porém, ter sido muito promissor, pois escrevem que "tal tarefa demanda árduos e consideráveis esforços, e obstáculos se apresentam à sua concretização, como os do ano passado, dificilmente superáveis". Se se lançaram novamente à aventura foi sobretudo em resposta à centena de cartas recebidas de todo o Brasil, solicitando que não abandonassem um empreendimento tão importante para o movimento de cultura cinematográfica em nosso País. Parece-me inacreditável não comportar ainda o Brasil uma publicação como a *Revista de Cinema*. Essa já conta com uma base de quinze páginas de publicidade, seu maior problema deve ser o da distribuição. Em São Paulo só é encontrada no balcão do Museu de Arte Moderna e em uma ou outra livraria, sendo assim de acessibilidade muito limitada. Certamente existem milhares de leitores interessados numa revista como essa. Tudo depende de sua difusão, que não pode continuar baseada em boas vontades locais, mas deve ser encarada em termos de planejamento e organização comerciais.

De vez em quando, surgem no Rio ou em São Paulo projetos para a criação de uma revista cinematográfica de nível alto. Na minha opinião, o que as pessoas interessadas podem fazer de melhor atualmente é canalizar seus esforços na ajuda ao que está sendo feito em Belo Horizonte. Chegou o momento de cuidarmos dos problemas da cultura cinematográfica em termos nacionais. Se for possível dar à *Revista de Cinema* a estabilidade de que necessita e o prestígio que merece, isso significará o início de uma etapa superior em nossa vida cultural cinematográfica.

Certa vez Ciro Siqueira se queixava para mim de alguns críticos brasileiros viverem se lamentando das limitações impostas pelas colunas quotidianas e suspirarem por uma oportunidade de exprimir longamente e com inteira liberdade suas idéias, mas finalmente nunca se manifestando quando aparecem as ocasiões. "Estou convencido de que não têm nada a dizer", concluiu. "Ou não sabem dizer", completou o seu colega Jacques do Prado Brandão. Eu me lembrei da conversa quando li seu artigo sobre *On the Waterfront (Sindicato de Ladrões)* nesse número da revista. Ele tem muito o que dizer sobre o filme e com freqüência o faz excelentemente. *Sindicato dos Ladrões* foi muito discutido internacionalmente. Seu tema, um sindicato operário dominado por *gangsters*, tocou na sensibilidade ideológica de nosso tempo. A presença de um padre como uma das personagens principais contribuiu para aguçar as polêmicas. E a ambigüidade no tratamento da história foi de natureza a facilitar o prolongamento das discussões. Ciro Siqueira entrou para o debate solidamente preparado. Não só ele conhece admiravelmente bem o filme — deve tê-lo visto muitas vezes — como tomou conhecimento das principais reações da crítica internacional. Além disso, documentou-se sobre os acontecimentos reais que inspiraram o filme, levando mesmo a pesquisa a um terreno sociológico mais amplo, o da compreensão das características específicas do operariado das docas em Nova Iorque. Jogando com todos esses elementos, mas sobretudo com a inteligente valorização de alguns temas à margem da ação central — particularmente o brilhante esforço de identificação do empregador capitalista — o crítico nos leva à conclusão que merece suas preferências e que não deixa de ter consistência: *Sindicato de Ladrões* seria, em última análise, apesar de várias cautelas, uma peça de autêntica denúncia social.

No amplo quadro composto em torno do filme, só faltou a Ciro Siqueira precisar o momento da realização, ainda no período da *guerra fria*, e isso tem sua importância. Ao lado de obras diretamente anticomunistas, a produção norte-americana foi fértil em filmes nos quais o elemento ideológico era extremamente diluído ou simplesmente insinuado. Vimos *westerns* cuja ação se passava lá por 1850, nos quais determinada situação diante de tal tribo de índios evocava subitamente temas modernos como o da posição dos Estados Unidos frente à Rússia Soviética ou aos comunistas norte-americanos. Em al-

guns filmes de *gangsters* foram introduzidas personagens comunistas, desprezadas pelos próprios bandidos, estabelecendo-se assim uma hierarquia da abjeção na qual os partidários da União Soviética ocupavam o último degrau. Contemporâneo desse clima, *Sindicato de Ladrões* até certo ponto dele participa, sendo aliás muito mais fácil suscitar analogias ideológicas através de uma história moderna passada no meio operário do que em uma aventura do século passado. O que desencadeia o mecanismo das analogias é sobretudo a presença no filme de uma *comissão de inquérito*, tema que até hoje evoca irresistivelmente as *atividades antiamericanas*, o comunismo. Ciro Siqueira se surpreende de *Sindicato de Ladrões* ser considerado como *uma fétida justificativa do delator*, lembrando que Terry Malloy, herói da fita interpretado por Marlon Brando, delata *gangsters*. Mas ele se esqueceu de indicar que no clima moral da época a situação apresentada poderia significar um convite à delação política, já que os comunistas eram apresentados como ainda mais desprezíveis do que os *gangsters*. A ambigüidade profunda de *Sindicato de Ladrões* explica a disparidade em todo o mundo das opiniões sobre o filme, e justifica plenamente as reservas sobre as eventuais ressonâncias sociais da obra de Elia Kazan e Budd Schulberg.

Não é só devido a esse artigo que o nº 23 da *Revista do Cinema* está particularmente interessante. Publicando a tradução da autocrítica de Paolo Gobbeti, é intenção do periódico mineiro reabrir de modo mais amplo e fecundo o debate sobre a revisão do método crítico. Na introdução ao artigo de Gobbeti, a revista provoca vivamente a participação no debate de comunistas e católicos brasileiros. Entre parenteses, há nesse texto uma informação pouco acurada. Apresentam Jean Kanapa como "um dos mais ouvidos porta-vozes do comunismo ocidental", quando na realidade esse escritor é considerado, inclusive em meios comunistas franceses, como um simples encarregado das *tarefas sujas* do partido. Tudo se passa como se Kanapa tivesse não só a missão de insultar, mas também a de ser insultado. Durante o período de colaboração com os comunistas, Jean-Paul Sartre nunca cessou de exprimir publicamente e por escrito o seu desprezo pelo redator de *La Nouvelle Critique*. Kanapa não foi autorizado a se defender.

Paolo Gobbeti está longe de ser um Kanapa qualquer. A confissão do crítico do órgão comunista

L'Unitá não é dessas autocríticas que fazem parte do ritual partidário. "O mínimo que se pode exigir", escreve ele, "de quem cometeu erros na máxima boa fé, é refletir profundamente e reexaminar as próprias responsabilidades: fazer, em suma, aquela *autocrítica* da qual tanto se fala mas que raramente é entendida com sinceridade". Não é fácil para Gobbeti reler hoje certas frases que "desejaria jamais ter escrito", e ele se pergunta perplexo o que no passado neutralizou sua faculdade crítica ao ponto de elevar à categoria de obras-primas alguns filmes soviéticos medíocres e negar o interesse de outros pelo simples fato de terem sido realizados em Hollywood. "Defendíamos em palavras a liberdade do artista, mas estavámos prontos a ludibriar a fantasia criadora, propondo-lhe e impondo-lhe rígidos esquemas que bem pouco tinham do marxismo ao qual nos ligávamos". Certo entusiasmo de noviço pode levar Gobbeti a declarar que "a liberdade é a condição primeira da criação artística", o que evidentemente é exagero, embora compreendamos a inebriante novidade que a fórmula possa ter para um comunista. O acordo com o crítico italiano torna-se porém total quando ele precisa que a liberdade que lhe é mais cara é a "de pensar sem esquemas, de rever continuamente as próprias opiniões, as próprias convicções, confrontando-as com a infinita variedade e riqueza da vida". Não poderia haver texto mais adequado para abrir um debate, cujos resultados serão fecundos se for conduzido com lealdade e boa fé.

Decididamente, a *Revista de Cinema* pretende transformar-se no veículo de discussões sobre os problemas cinematográficos de maior atualidade. Maurício Gomes Leite polemiza longamente com o padre Guido Logger a propósito das tentativas de proibição do filme *Martinho Lutero*, e de passagem também faz uma autocrítica, a de ter sido crítico de cinema de um quotidiano católico. No espírito da revista esse artigo, que é resposta a outro do padre Logger, deve ser o ponto de partida para uma troca de idéias sobre o problema da censura.

Não é possível comentar em pormenor tudo o que há de interessante nesse número da *Revista do Cinema*. Francisco Luiz de Almeida Salles continua a publicação de sua filmografia do *western* moderno, indispensável instrumento de trabalho para os críticos e estudiosos. Nos comentários de Jomard Muniz de Britó ao *Ritmo no Cinema*, lidos com interesse, há uma distinção duvidosa entre a essência e

a existência do cinema como arte. Por outro lado, o autor não situa o problema do ritmo interior da imagem. Salvyano Cavalcanti de Paiva intitula seu artigo *Damon Runyon e o Cinema Americano*, mas provavelmente só foi publicada a primeira parte, um resumo da biografia do escritor. Frederico Morais escreve uma introdução didática ao filme sobre arte, Roberto Miller nos fala da obra do seu mestre Norman MacLaren e Carlos Vieira condensa a trajetória do movimento cineclubista francês. Quando indicarmos que a *Revista de Cinema* ainda reserva grande número de páginas para a crítica dos filmes correntes e para a difusão de projetos legislativos referentes ao cinema, ficará patenteada a extensão do empreendimento do grupo de Belo Horizonte. A qualidade e a continuidade desse esforço dão a Minas Gerais uma primazia que não lhe deve ser disputada. A *Revista de Cinema* precisa ser apoiada como o órgão da cultura cinematográfica do Brasil.

/ setembro-1957

Costumo recomendar a leitura da revista *Esprit* a pessoas que após vários desapontamentos desesperaram de receber do campo intelectual católico algo de útil, em matéria cinematográfica ou outra. Uma delas tornou-se leitora assídua da revista mas não aceita a sua catalogação como católica, opinião aliás partilhada por bom número de fiéis brasileiros e canadenses, para citar o exemplo de comunidades cuja vida religiosa é particularmente medíocre em sua expressão intelectual. *Esprit* não é orientada pela hierarquia clerical, pela Igreja burocratizada dos *nihil obstat*, mas isso não tem importância. Decisivo é o fato da inspiração que a norteia ter sido encontrada dentro da própria Igreja por homens como Emmanuel Mounier, Albert Béguin e J. M. Domenach, todos profundamente católicos. Preocupados sobretudo com a situação humana do tempo presente, as *equipes* constantemente rejuvenescidas de *Esprit* têm incluído em seus sumários textos de valor relativos ao cinema. Foi em suas páginas que André Bazin publicou faz já alguns anos um de seus estudos mais elaborados, sobre o mito de Stalin no cinema soviético, e é também para a mesma revista que prepara no momento um ensaio sobre o atual renascimento artístico do cinema de Hollywood. Não sendo publicação especializada, *Esprit* raramente reserva aos assuntos cinematográficos grande número de páginas no corpo central. Em compensação aborda sempre o cinema na rubrica *Journal à plusieurs voix*, que é a seção mais viva e interessante da publicação. Em textos curtos e incisivos, dez ou mais redatores comentam a atualidade política, artística, religiosa, policial etc., procurando refletir e testemunhar as variações morais e estéticas de nosso tempo. Não só o cinema está sempre presente, mas freqüentemente lhe cabe a parte do leão. E como as opiniões dos diferentes colaboradores variam, surgem debates cinematográficos. A partir do número de março de *Esprit*, desenvolve-se uma discussão na qual os principais protagonistas são Jean Carta, André Bazin e Georges Suffert [1].

1 Ver *Esprit* ns. 3, 4, 7 e 8 de 1957.

O assunto em foco é o cinema francês contemporâneo e infelizmente, os filmes que suscitaram a controvérsia e os que depois a alimentaram ainda

Jean Renoir e Juliette Greco durante as filmagens de *Elena et les Hommes*

não foram exibidos no Brasil. Tudo começou a propósito de *Elena et les Hommes*, fita de Jean Renoir com Ingrid Bergman, e que desde o seu lançamento em Paris no outono do ano passado tem provocado polêmicas apaixonadas na crítica cinematográfica francesa. Ainda agora, no último número de *Cahiers du Cinéma* chegado ao Brasil [2], um fervente intitula *Elena et les imbéciles* o seu comentário às opiniões desfavoráveis de alguns críticos de Nova Iorque à fita de Renoir. Os redatores de *Esprit*, divididos a propósito dessa fita, são todos admiradores do Renoir de antes da guerra, considerando um filme como *La Règie du Jeu* um dos pontos mais altos atingidos pelo cinema em toda a sua história. Como esses e outros filmes de Renoir ou não, discutidos nas páginas de *Esprit* ainda são desconhecidos entre nós, teoricamente as controvérsias de Bazin e de seus companheiros não poderiam nos interessar muito. Porém, através da análise de filmes e estilos, o tema em discussão é o mais amplo possível: a missão do cinema. Intitulando *Démission du Cinéma* o seu violento ataque contra a produção francesa

2 N. 73, de julho de 1957.

atual, Jean Carta não só indica que o cinema tem uma missão, mas também que em determinado momento pelo menos parcialmente ele a cumpriu. Essa missão seria a de refletir de forma participante os grandes e pequenos problemas sociais, políticos e morais do tempo presente. Carta evoca as palavras de Jean-Paul Sartre no primeiro número de *Temps Modernes*: "Considero Flaubert e Goncourt responsáveis pela repressão após a Comuna, porque não escreveram uma só linha para impedi-la". E Carta propõe considerarmos Renoir, Clouzot, Carné, Autant-Lara e outros como responsáveis pela guerra da Argélia. Ele fustiga o conformismo dos cineastas franceses, estabelecendo o contraste com os riscos que Bardem aceita correr na Espanha e Aldrich na América, e com as lutas de De Sica e Zavattini para impor suas idéias.

A indignação de Jean Carta é muito simpática e seus contraditores reconhecem a legitimidade do seu pessimismo. Suas opiniões causam impressão sobretudo porque concordamos com o seu conteúdo social e político. Mas o problema é que das denúncias por ele formuladas decorre implicitamente um critério de julgamento que muito pouco tem de artístico. Bazin coloca a questão perguntando a Carta: "Com mais sutileza, ecletismo e naturalmente mais inteligência, será preciso chegarmos a julgar como os críticos comunistas?" É verdade que os comunistas não se limitaram a rejeitar os filmes não *progressistas*; seu maior erro consistiu, como lembra Bazin, em *"porter aux nues les merdes réalistes-socialistes"*. Mas seria possível conciliar a injustiça estética em relação a filmes sem conteúdo social com a lucidez de julgamento frente às obras *engagées*? Diante de exemplos concretos o pensamento de Carta perde muito de sua solidez. Na obra de René Clément, será que *La Bataille du Rail* vale mais do que *Jeux Interdits*? E nesse último filme, a introdução do êxodo e da guerra teria mais importância do que o idílio infantil? Bazin cita ainda o exemplo de Becker: Seriam *Antoine et Antoinette* e *Rendez-vous de Juliet* mais importantes do que *Edouard et Caroline* ou do que o excelente *Casque d'Or*? Perguntar é responder, conclui o crítico, que poderia acrescentar a propósito do último filme que sua história de amor situada em plena *belle époque* tem mais ressonâncias modernas do que os esforços deliberados de atualidade do autor. Penso não ser suficiente indicar, como Bazin, a futilidade do esforço de se "criticar uma arte por não ser social, pois

que ela o é quando pode". Na realidade, a partir de certo nível estético a obra de arte adquire necessariamente uma dimensão humana que tudo inclui. A fórmula da "arte pela arte" só é tola quando o nível de obra é medíocre. Quando as preocupações sociais dão a impressão de enfraquecer esteticamente uma obra, o que está em causa é a capacidade do artista. O problema de uma arte afastada do homem não deve preocupar a ninguém, pois o homem é o ponto de partida, de chegada e o centro de toda arte.

Georges Suffert também teme a apologética sob todas as formas, mas opõe à argumentação de Carta sobretudo os filmes de Roger Vadim, que decididamente parece ser a figura mais interessante do jovem cinema francês. Aparentemente nada é mais frívolo e imoral do que os temas de seus filmes e o tratamento desenvolto que lhes dá. Alguns críticos já tiveram a ocasião de reconsiderar *Et Dieu créa la femme*..., sair da perplexidade em que o filme os lançara, e compreender como pode ser agudo o *realismo da epiderme*, para usar uma expressão do *Cahiers du Cinéma* a propósito de Vadim. Mas é sobretudo o segundo filme desse diretor, *Sait-on jamais*, que ocupa Suffert. A heroína *couchette de-cidela*, mas, nos adverte o redator de *Esprit*, é que é essa a sua forma de virgindade. O herói despreza a mulher e não acredita mais no amor? Tolices, pois, na realidade ele "será entregue ao amor pela velha fatalidade do filtro". O único mal dos filmes de Vadim é o *mal de amor*, herdado dos romances de cavalaria. Seus temas, além de não serem frívolos ou imorais, são eternos: amor, ciúme, ódio.

Graças a uma revista fundada e dirigida por católicos que estão entre os homens mais puros e lúcidos de nosso tempo, está se ampliando a expectativa em São Paulo em torno dos filmes de Roger Vadim. Mas não tenhamos ilusões. Devemos ler com a máxima atenção as judiciosas e renovadas denúncias do crítico Benedito J. Duarte contra as intromissões de uma associação privada e retrógrada, a Orientação Moral dos Espetáculos, no terreno da censura de filmes para adultos. A luta que ultimamente o crítico de *Anhembi* e das *Folhas* vem desenvolvendo praticamente sozinho não é unicamente a favor de liberdade artística. Trata-se em suma da defesa do direito do adulto em ser adulto. Se não ficarmos atentos quando for anunciada a programação dos filmes de Vadim entre nós, os rancosos moralistas da OME não trepidarão em recomeçar as

suas chantagens contra os distribuidores e exibidores cinematográficos, cuja pusilanimidade, diga-se de passagem, é em grande parte responsável pela audácia da nefasta instituição.

14-setembro-1957

Salvador Dali intitulou suas memórias *Vida Secreta*, mas seu propósito evidente foi o de escrever uma biografia oficial. Entre amigos e inimigos do pintor, ninguém hoje discute que suas *confissões* foram uma cortina de fumaça. Porém o livro seria uma mistificação muito mais devido ao que silencia do que à estilização excessiva ou deliberada falsificação do que relata. Há cerca de quinze anos não ponho os olhos no *Secret Life of Salvador Dali*, mas dele guardo uma impressão de documento revelador, não me preocupando muito a distinção entre o seu conteúdo de verdade e mentira. O comportamento de Dali lembra o de certos psicanalisados que inventam sonhos, numa tentativa de iludir o médico. Ora, é sabido que o interesse revelador dessas invenções é tão grande quanto o dos sonhos autênticos.

Dali nos conta no livro um projeto que lhe era caro: fabricar certa quantidade de enormes pães, o menor dos quais teria mais ou menos três metros e seria colocado numa madrugada de segunda-feira num bairro popular, onde o encontrariam as pessoas dirigindo-se em hora matinal para o trabalho. No dia seguinte um pão ainda maior seria encontrado, continuando numa progressão até que no fim da semana atingiria proporções gigantescas. O objetivo, considerado por Dali extremamente salutar, seria a cretinização do homem comum. Dessa fantasia transpira uma ideologia que destaca Dali nitidamente de seus companheiros surrealistas. Com efeito, Breton, Buñuel, Péret, Eluard e Aragon dirigiam sua afetividade rancorosa quase exclusivamente aos burgueses, padres e militares. De uma feita Buñuel encontrou nas montanhas espanholas das Hurdes uma aldeia onde a média da população estava cretinizada pela miséria e pela doença. Realizou aí um documentário cinematográfico, *Tierra sin Pan*, um dos mais profundos protestos sociais que o cinema conhece. Durante a guerra Dali *fez a América*, menos por seus dotes reais de pintor do que pela habilidade felina empregada na conquista das pessoas que constroem o sucesso, em primeiro lugar as da-

mas *patronesses* disso ou daquilo, que têm tanta importância na vida social norte-americana. O escritor Paulo Duarte, único amigo brasileiro de Buñuel nos revelou numa conferência memorável que o cineasta espanhol, vivendo em Nova Iorque no mesmo período, sempre se referia a essas senhoras como *las cancerosas*.

Luís Buñuel e Salvador Dali aparecem pois como personalidades não só diferentes como antagônicas, e no entanto seus nomes estão indissoluvelmente ligados na aventura do cinema surrealista. Os críticos de hoje procuram distinguir a contribuição de um e de outro em *Le Chien Andalou* e *L'Age d'Or*. Quando Ado Kyrou nos explica que para Dali o escândalo é um ato publicitário e para Buñuel é ato revolucionário, a fórmula pode de início parecer satisfatória. Um pouco de reflexão, porém, nos faz compreender que a comparação esta sendo feita entre o Dali de hoje e o Buñuel de ontem. Pode ser injusto atribuir-se ao Dali de 1930 a preocupação carreirista que hoje o define, e é pouco correto sugerir a importância primordial do escândalo na obra de Buñuel nos anos 50. Na realidade, é bem possível que nos tempos heróicos os dois jovens espanhóis de menos de trinta anos fossem bastante parecidos. É certo que com o correr do tempo as contingências industriais levaram Buñuel a diluir o escândalo revolucionário de seus primeiros filmes numa bem mais modesta expressão do insólito. Também não devemos dar importância maior ao fato de Dali ter renegado *L'Age d'Or*. Ele o fez dez anos depois da realização do filme, não sendo de espantar que o jovem Dali seja também incompreendido e injustiçado pelo Dali envelhecido.

Seja qual for o resultado final dos laboriosos cálculos sobre a participação de um e de outro na elaboração dos filmes, resta o fato de serem *Le Chien Andalou* e *L'Age d'Or* os dois únicos filmes rigorosamente surrealistas de toda a história do cinema. Não estou entre os que negam qualquer importância à primeira obra cinematográfica de Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, mas aí, mais uma vez, o esforço maior do autor não foi o de criação ou aprofundamento, mas a vulgarização das descobertas alheias nas quais envolve habilmente alguns temas pessoais. Durante muito tempo a crítica tentou situar Jean Vigo dentro da órbita surrealista, porém hoje essa perspectiva está quase totalmente abandonada. O surrealismo aparece na seqüência onírica de *Spellbound* e se manifesta nos ensaios de Maya De-

ren e seus companheiros, nem sempre ultrapassando os méritos de exercícios escolares caprichados. Mais felizes foram alguns encontros até certo ponto espontâneos do surrealismo com o cinema cômico, podendo-se citar os dos irmãos Marx, um filme como *A Millon Dollar Legs* e até mesmo um filme soviético, *Os Alegres Rapazes*, de Alexandrov. O resultado do último esforço deliberado de fazer surrealismo em cinema foi uma antologia bastante fastidiosa, *Dreams that Money Can Buy*.

A influência do surrealismo no cinema é muito menor do que a exercida na poesia, nas artes plásticas, gráficas e nas variadas atividades publicitárias (Ado Kyrou intitula seu livro *Le Surréalisme au Cinéma*, mas trata-se na realidade de um repertório das preferências estéticas e morais do autor). O fato dos caminhos abertos por Breton terem sido em seguida incessantemente percorridos, fez diminuir muito o poder de choque das obras originais. Como *L'Age d'Or* praticamente não teve descendência, continua intenso o seu brilho solitário.

Não me canso de admirar *L'Age d'Or*. Continuam intactas suas virtudes corrosivas e a intensidade do pungente apelo libertário. Com o tempo, porém, o filme acaba adquirindo certo tom íntimo, não muito satisfatório para quem admira a literatura surrealista ou a literatura que os surrealistas admiram. Como não sonhar com uma versão cinematográfica de *Le Chant de Maldoror?* Ou então com um filme baseado no livro de Benjamin Péret,... *Et les Seins Mourralent...*? A fim de que todas as possibilidades poéticas do surrealismo pudessem manifestar-se integralmente no cinema, seria necessário o emprego de vastos recursos espetaculares, dos quais se encontra uma tímida sugestão no bailado wagneriano de Dali. Para dar uma idéia das proporções do empreendimento, basta evocar alguns exemplos tirados da novela de Péret: os milhares de ursos que entoam *a Alleluia* para saudar a aproximação da carne fresca do herói Francis Macarelle; o enorme cachimbo que surge do lago de mercúrio, como o gigante do pólo, de Meliés; os exércitos fundindo-se como cera, enquanto milhares de pássaros bicavam louça quebrada nos pontos do solo onde desapareciam os soldados; o bezerro de vinte metros com patas de oito centímetros que impediu o suicídio de Macarelle. Como nos romances de Dickens e Dostoiewsky, o que caracteriza a novela surrealista é a sucessão ininterrupta de acontecimentos interessantes, residindo sobretudo nisso o seu valor

cinematográfico virtual. Porém o mundo surrealista exige uma contínua mudança de *décors*. O cinema comercial consente na construção de gigantescas arenas romanas, por exemplo, que serão utilizadas durante pelo menos quinze minutos de projeção. A versão cinematográfica de... *Et les Seins Mourralent*... pediria uma vista de um *boulevard* parisiense repleto de esqueletos de animais antediluvianos, que seria utilizada durante alguns segundos somente. A superprodução seria a condição necessária de um cinema surrealista espetacular. Ao mesmo tempo, é impossível imaginá-lo dentro de esquemas comerciais. O visconde de Noailles gastou uma pequena fortuna para produzir *L'Age d'Or*. Porém onde descobrir quem esteja disposto a gastar uma grande fortuna para dar aos homens hora e meia de alto e espetacular devaneio poético?

A arte impura

21-setembro-1957

Nos dias que correm as preocupações artísticas do paulistano são outras que cinematográficas. A uma série de concertos de alta qualidade seguiu-se a passagem entre nós, há alguns dias, do teatro de Vilar. E amanhã recomeça pela quarta vez esse prodigioso momento de experiências e meditações estéticas que são as Bienais. De novo as pulsações de nossa vida artística serão confrontadas com os ritmos de todo o mundo. Desta vez, porém, compete não mais ao cinema mas ao teatro a tradicional manifestação complementar aos três principais centros de interesse dessa mostra internacional, pintura, escultura e arquitetura, pois inaugura-se também amanhã no Ibirapuera uma exposição destinada a ter incalculáveis repercussões: a I Bienal das Artes Plásticas do Teatro.

Houve quem ressentisse a ausência do cinema e sobretudo a sua substituição pelo teatro, resquícios de uma querela estética, tão velha, ou tão jovem, quanto o próprio cinema, e que em todo caso ainda se prolonga. Não nego dela ter participado ativamente no passado, como herdeiro modesto e tardio da ideologia crítica que se elaborou nos últimos anos da era silenciosa do cinema. Tomava naturalmente as dores do cinema, batia-me pela sua pureza de arte autônoma contra as influências nefastas do teatro. O esquema histórico que eu aceitara era bastante simples e ingênuo: o cinema nascera para ser o número sete na família das artes tradicionais, com uma personalidade tão diferenciada quanto a de suas antecessoras. Sua infância livre e desenvolta se processara longe das influências das artes maiores, tudo indicando que com o tempo atingiria harmoniosamente a maturidade. Eis porém que uma conspiração surgira para provocar artificialmente a sua maturidade artística. O resultado fora deplorável; o cinema tornara-se escravo do teatro e subsidiariamente de outras artes, como a literatura e a pintura. Daí por diante, durante anos sua história teria consistido em esforços para se libertar dos grilhões. Pouco a pouco conseguira seu intento, mas quando com as mãos livres iniciava a realização de

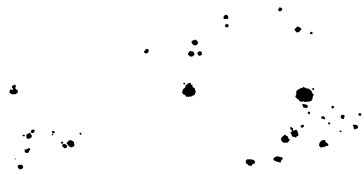
seu alto destino, sobreviera nova catástrofe, o cinema falado, que provocou recrudescida submissão ao teatro e o reinício da luta de libertação.

Esse esquema não deixa de ter alguns elementos verdadeiros, a ideologia crítica que o inspira teve um papel eminente na história da cultura cinematográfica. Sua falsidade é, porém, básica, e reside na idéia de "cinema puro", de "essência cinematográfica". O pecado de seus defensores foi esquecer que também em cinema a existência precede à essência. A história real do cinema revela que o entrosamento íntimo com outras artes é parte de sua natureza e se processa numa dialética intricada que nos convida a não perder tempo com o problema da especificidade cinematográfica. Se ninguém discute a importância do papel de Griffith quando tomou consciência das diferenças existentes entre o cinema e o teatro e as levou até as últimas conseqüências, quem negará a influência determinante e benfazeja do teatro no grande cinema alemão silencioso? Se durante os primeiros anos do falado certo cinema ficou tolhido pela teatralização, em compensação são numerosos os exemplos recentes, como o do *Actor's Studio*, de enriquecimento do cinema pelo estímulo teatral. A inimizade íntima entre o cinema e o teatro se apresenta ora positiva ora negativa, para um e para o outro. Ambos sendo espetáculos, suas relações e oposições são mais evidentes do que as existentes entre o cinema e o romance, apesar de serem estas talvez mais profundas. Retomando o exemplo de Griffith, lembremos que para afastar o cinema das convenções teatrais, ele se apoiava no modelo literário de Dickens. Essa necessidade de o cinema apelar constantemente para a ajuda alheia é insuportável para os partidários do purismo cinematográfico. É preciso aliás observar que há muito tempo o cinema não *apela* para mais nada. Dotado de impressionante energia imperialista, o cinema pilha alegremente todos os domínios artísticos. Essa é uma das condições de sua vitalidade. A outra é interna e consiste na transformação contínua de seus métodos particulares de expressão. Mas, então, se esses métodos existem, haverá uma base estética para o cinema puro? A ideologia crítica da década dos vinte não foi uma criação arbitrária. Os russos haviam desenvolvido com grande brilhantismo as elaborações de Griffth, e a montagem aparecia como a essência do cinema. Todo o desenvolvimento futuro estaria na dependência da revelação das virtualidades inesgotáveis do método. Na realidade, tornou-se historica-

mente claro que a montagem, apesar de sua importância, é um entre outros elementos de linguagem e que seu emprego pode ser eventualmente substituído pelo movimento da câmara ou pela profundidade do campo cinematográfico. Tanto nas relações com as outras artes como no dinamismo de suas formas autônomas de expresão, o cinema existente não induz a definir sua essência pela oposição a outras formas artísticas ou por uma preferência exclusivista por alguns aspectos de sua linguagem. O cinema nasceu numa época em que as outras artes se desenvolviam anemizadas pela autonomia e pela especialização, e seus primeiros teóricos desejaram imprimir-lhe um estatuto semelhante. Era desconhecer a verdadeira originalidade e a grandeza do cinema. A nostalgia do ocidente pela idade de ouro do teatro grego, as artes fundidas num espetáculo para as massas, suscitou no século passado a tentativa wagneriana. Tratava-se porém da justaposição de elementos artísticos diferenciados. Nascido à margem das artes oficiais, a tendência do cinema desde os seus verdes anos foi a de tatear essas possibilidades de síntese, de forma ingênua e plebéia. Desde logo ele adquiriu, e conservou, uma primeira condição para o papel que iria representar, o de ser uma arte popular. O aspecto de grande indústria a que chegou, a partir das primeiras décadas do século, não é necessariamente repugnante. Digerindo e destruindo boa parte das formas artesanais de divertimento, o cinema exprime a revolução industrial na diversão, a fabricação em massa e para a massa. O fenômeno só seria deplorável se na nova situação não tivessem surgido as condições para o constante desenvolvimento das atividades de criação e registro do cinema.

Criação e registro, são em cinema noções inseparáveis. Para não sair do terreno da rivalidade entre o cinema e o teatro, são variadas as formas pelas quais uma peça se transforma em filme. Existe a possibilidade de rigorosa transcrição de uma produção teatral, que só é feita para fins de arquivo. Uma fórmula próxima, a pior, é a do *teatro filmado*, método sumário de difusão. Com os filmes shakespearianos de Laurence Olivier, com o *Festim Macabro* de Hitchcock ou *Les Parents Terribles* de Cocteau passamos a outro plano. O objetivo não é, como desejariam os puristas, *fazer cinema*, mas sim transcrever fielmente valores teatrais, inclusive, às vezes, aqueles inerentes às limitações do gênero. Não é só o texto das peças que é respeitado, mas inclusive a maneira

tradicional de representá-las. Já no *Macbeth*, de Orson Welles há ruptura no que se refere à concepção tradicional, mas essa ruptura não é necessariamente cinematográfica, sendo possível imaginá-la no palco. O cinema pode ainda conservar-se fiel ao espírito da peça de teatro mas recriando-a em termos de valores cinematográficos. As possibilidades do cinema em relação ao teatro permitem-lhe todas as posições, desde a mais completa submissão até a mais total liberdade. Muita coisa semelhante seria dita sobre a literatura, e haveria o que meditar sobre a pintura e a música. O cinema é a mais impura das artes e seu destino é refleti-las todas.



28-setembro-1957

Quando em janeiro último o fogo destruiu as instalações centrais da Cinemateca Brasileira, *A Tribuna*, de Santos, publicou um artigo que foi transcrito por boa parte da imprensa brasileira. Esse texto exprimia com precisão a tomada de consciência e a emoção coletiva provocadas pela catástrofe e transubstanciou-se logo em ação. Assim, a Sociedade Amigos da Cidade de Santos, presidida pelo sr. Oswaldo Paulino, imediatamente se movimentou e incumbiu um de seus membros, o sr. Clóvis Pereira de Carvalho, de coordenar um movimento que culminasse num ato de solidariedade para com aquela instituição. A comissão soube da existeência em Santos, em mãos de particulares, de uma coleção completa da revista *A Scena Muda*, e fez do seu oferecimento à Cinemateca o objetivo da campanha. Coleção muito rara, reunida em cerca de setenta grossos volumes impecavelmente encadernados, sua aquisição exigiu uma soma respeitável que foi coberta pela boa vontade dos particulares [1] e da Câmara Municipal.

Sábado último realizou-se na Biblioteca Municipal de Santos a entrega das preciosas revistas à Cinemateca, sendo orador da solenidade precisamente o autor do artigo memorável que tudo desencadeara, o escritor Geraldo Ferraz. Numa passagem de seu discurso o autor de *Doramundo* referiu-se ao fato de o seu trabalho ser o das palavras. Nesse caso, porém, não se trata das *palavras, palavras* do príncipe melancólico. No intervalo entre as palavras impressas num jornal de janeiro e as pronunciadas numa tarde de setembro surgira uma montanha de volumes espalhados naquele instante entre o intérprete da cultura e da fraternidade santistas e os conservadores da Cinemateca Brasileira. E em torno daquela coleção de *A Scena Muda*, repositório de incalculável número de palavras e imagens, prosseguiu o diálogo entre os trabalhadores da palavra, os escritores de Santos, e os responsáveis pela Cinemateca, cuja profissão consiste em salvar imagens. O encontro santista nos fez viver a ocasião que sempre perseguimos, a da reunião em torno dos proble-

1 Colaboraram no empreendimento da Sociedade Amigos da Cidade de Santos os senhores: Sílvio Fernandes Lopes, Rero Petrarchi, Manuel Paulino, Paulo Fernandes de Gasgon, Clóvis Pereira de Carvalho, Elias Haddad, Eduardo Haddad, Nagib Haddad, Frederico Figueiredo Neiva, Osvaldo Paulino, Siegfredo Magalhães, Sinval de Barros Melo, Atila Casal, Alceu Martins Parreira, Manuel Jansen Ferreira, Richard Rodrigues Guerra, Arlosto Guimarães, José Gomes da Silva, Antônio Lotufo, Thales de Melo, Nelson Serra, José Pacheco Profeta, Cleóbulo Amazonas Duarte e Carlos Alberto Hernandez.

mas da cultura cinematográfica das elites intelectuais e dos poderes públicos de uma comunidade.

Os documentos básicos das bibliotecas cinematográficas variam segundo os países: na Alemanha é o *Film Kurier*, na América, *Photoplay*. No Brasil a coleção central é a de *A Scena Muda*, enquadrada por *Palcos e Telas*, que existiu antes, e *Cinearte*, que apareceu mais tarde. São publicações bastante diferentes, as duas últimas sendo por exemplo muito mais ricas em informações a respeito do cinema brasileiro. A importância sociológica de *A Scena Muda* é porém, muito maior, particularmente em suas primeiras séries. Editada a partir de 1921, a revista foi a melhor expressão dos tempos áureos do *cine-romance*, período em que o cinema exercia na vida imaginária um papel muito maior do que mais tarde, quando parte de sua zona de influência foi conquistada pela proliferação das publicações de subliteratura, pelas histórias em quadrinhos e pela novela de rádio. *A Scena Muda* não foi, sobretudo nos primeiros anos, uma revista característica de *fan* de cinema. Sua matéria principal consistia no resumo, de forma *literariamente* trabalhada, dos enredos das fitas, como se fossem contos e romances ilustrados com fotografias. *Sumurum*, por exemplo, é apresentado como "conto oriental de Frederico Freksa", sem nenhuma alusão ao nome de Lubitsch, o que seria normal, mas também sem dar nenhum relevo ao nome da atriz principal, Pola Negri, e ignorando a origem alemã da fita. A atribuição da autoria dos *contos* e *romances* era sempre fantasista; assim como podia ser indicado o nome do autor do livro original ou do roteirista, aparecia também com essa qualificação o nome do produtor, do diretor ou um nome qualquer encontrado não sabemos onde pela redação. Aliás, é raro que um nome estrangeiro um pouco mais complicado seja transcrito corretamente.

Para os freqüentadores das salas de cinema a leitura da revista servia de primeiro contato com a história que seria vista, ou para reavivar na memória o prazer causado pelas fitas já assistidas. A fórmula da revista, porém, não previa uma relação estrita entre a leitura e a ida ao cinema. As pessoas que por qualquer razão freqüentassem pouco o cinema poderiam encontrar numa certa autonomia da revista uma satisfação para seus desejos de fantasia. O tom procurado não era o de quem conta uma fita, mas, sim, uma história ilustrada no fim da qual a redação acrescentava discretamente: esse conto (ou roman-

ce) foi cinematografado pela companhia tal, tendo como protagonista fulano e sicrano.

Pois bem, essa literatura imprecisa e de gosto tão duvidoso tem, além de seu interesse sociológico, muito valor para os estudiosos do cinema. A coleção é um dos melhores instrumentos de trabalho que já chegou às mãos da Cinemateca. As imagens cinematográficas que esta procura salvar são freqüentemente imagens fragmentárias, imagens de trinta ou quarenta anos, nascidas ao mesmo tempo que nós, reflexos de um tempo devorado, inidentificáveis aos nossos olhos modernos impotentes para decifrá-las. Nessas ocasiões, a coleção interminável de *A Scena Muda*, com seu tecido fino de histórias meticulosas e abundantemente ilustradas, registros fixos de imagens móveis, revela-se implacável na caça às imagens anônimas soltas no tempo e no espaço.

A Scena Muda ainda tem mais virtudes. À margem do cinema, por ele suscitado e moldado, surgiu em toda parte um *folklore* urbano que se manifesta sobretudo nas artes gráficas e cuja espontaneidade e frescor não são necessariamente perturbadas pela produção em série. No Brasil, *A Scena Muda* é o mais completo repositório dessas peças, as melhores das quais se encontram nas páginas duplas do centro que, apesar de ingenuamente coloridas e montadas, um dia ficarão célebres. Hoje já revelam muito encanto. Cada vez mais a impressão de ridículo é substituída pelo sentimento do estilo. Para mim, o valor estético de algumas dessas imagens de Epinal do erotismo da década dos anos vinte é da mesma ordem que o dos boizinhos de Alagoas ou de Caruaru.

A idéia dos amigos santistas da Cinemateca Brasileira foi ajudá-la a restaurar sua biblioteca. Mas eles fizeram muito mais. Antes do incêndio, a Cinemateca só possuiu volumes esparsos e freqüentemente mutilados da revista. A coleção completa de *A Scena Muda* é o maior orgulho da biblioteca reconstituída.

O moral da Cinemateca Brasileira está mais alto. Coincidindo com a doação santista, surgiu outro magnífico gesto de amparo. O Centro Cultural Brasil-Israel de São Paulo, presidido pelo professor Fernando de Azevedo, iniciou um movimento de auxílio financeiro à Cinemateca durante os próximos seis meses, após os quais a instituição poderá encontrar estabilidade graças aos compromissos assumidos pelos poderes públicos. Outras associações dedicadas à aproximação cultural entre o Bra-

sil e os países amigos se mobilizam, tendo a Casa de Portugal decidido oficialmente a sua integração na campanha.

5-outubro-1957

Em uma noite tempestuosa de agosto de 1921, Chaplin, depois de triunfalmente recebido na sua cidade natal, reuniu-se com amigos numa mansão histórica de Albany. Um dos presentes, Thomas Geraghty, católico fervoroso e cultor de paradoxos afirmava que tendo Chaplin já atingido o pináculo da glória a conclusão mais brilhante e harmoniosa que podia encontrar seria morrer ali, naquela noite. Em resposta, Chaplin lançou-se numa tirada blasfematória contra Deus e o Cristianismo. A torrente de palavras era pontuada pelos raios e trovões do temporal cuja violência aumentava a cada instante. Em determinado momento Chaplin calou-se e antes que alguém tivesse tempo de dizer uma palavra atravessou a ampla e severa sala do castelo inglês, quadro ideal para a representação, afastou as cortinas, escancarou as janelas e punhos erguidos ao céu, lançou ao Senhor os mais ultrajantes desafios. A peroração foi seguida por um formidável raio e Chaplin recuou com os braços ainda levantados e estatelou-se imóvel no chão. Os amigos mais chegados, entre os quais Donald Crisp, habituados a esse gênero de cenas, imediatamente carregaram o ator para uma peça vizinha, enquanto o dono da casa e os demais convidados, estupefatos e imóveis, não ousavam dizer uma palavra. Alguns instantes depois Crisp voltava para anunciar gravemente que Chaplin morrera. Foi preciso segurar Geraghty que lívido caminhava para a janela, a fim de se atirar do segundo andar. Tudo acabou em gargalhadas, muitas das quais bastante contrafeitas.

Dez anos mais tarde, Chaplin encontrava-se novamente na Europa, apaixonado por uma beldade da *Côte-d'Azur*, May Reeves. Convidado pelo príncipe Murat, o casal passou uma noite no velho castelo de Brissac. Os conselheiros de Chaplin, hostis à aventura, tinham lançado o veneno do ciúme no espírito do patrão. Os quartos imensos, iluminados unicamente por candelabros, eram mais do que propícios para a execução do plano de Chaplin: arrancar pelo terror as confissões de May. A cama destinada à companheira pertencera à Du Barry e

Chaplin evocou sadicamente a figura da mundana guilhotinada. Não se limitou, porém, a referências históricas. Ao mesmo tempo que interroga duramente May, Chaplin alude à morte da mãe dela, sugerindo a possibilidade da aparição do seu fantasma a fim de denunciar as mentiras da filha. A partir de certo momento, é a gratuidade da representação que empolga Chaplin. Antes de abandonar May na alcova sem luz, o ator a acusa de ter assassinado a mãe e anuncia a presença do espectro. Momentaneamente enloquecida pelo medo, ela procura Chaplin pelos labirintos de corredores, mas este só a autorizou a ficar na sua companhia quando May se dispôs a acordar todos os habitantes do castelo.

A autenticidade desses episódios, um contado por Carlyle Robinson e o outro pela própria heroína da história, é apoiada por várias passagens do mesmo gênero relatadas por diferentes testemunhas. O gosto um pouco insólito dessas anedotas revela uma das preocupações constantes de Chaplin, a de manifestar o seu talento no drama e na tragédia, e algumas das singularidades do seu caráter, mistura de romantismo, ambição e sadismo. Muitas de suas preocupações mostram que de romântico ele tem muito. Basta lembrar ter sido Chaplin um dos poucos herdeiros autênticos da paixão do século passado por Napoleão Bonaparte. As notícias veiculadas durante dez anos sobre as suas intenções de encarnar na tela o Imperador, não eram fortuitas e correspondiam à fascinação que o personagem histórico exercia sobre sua imaginação. Como Julien Sorel, Chaplin procurava associar o comportamento que assumia diante de questões sentimentais e de negócios com as decisões e gestos do corso famoso. Esse entusiasmo só feneceu quando Hitler chegou ao poder. A lembrança do modelo antigo foi pouco a pouco substituída pela ambição de ser, pela sátira e pregação, o anti-Hitler. Chaplin, desde que se tornou célebre e glorioso, teve sua vida imaginária solicitada por altas ambições em outros terrenos que não aquele em que seu gênio se manifestava. Ator inglês, sonhava com uma interpretação de *Hamlet* totalmente renovada. Ateu imaginoso, a personagem do Cristo o preocupava e julgava-se capaz de, interpretando-a, revelar ao mundo a sua verdadeira figura. Quando freqüentava os grandes do tempo, Wells, Shaw, Chesterton, Lloyd George ou Churchill, procurava afastar-se do terreno artístico e impressioná-los em política, economia ou história. Esta mania de outras grandezas, juntamente com o ro-

mantismo, revelam-se menos na sua obra do que o sadismo.

A personagem de Chaplin na tela sofreu variações profundas com o decorrer do tempo. Os freqüentadores de retrospectivas se surpreendem, às vezes, em conhecer um Carlitos violento, mau e vulgar. Ele não hesita em dar alfinetadas cruéis e gratuitas em damas sentadas ocasionalmente ao seu lado. Responsável por um velho paralítico, esforça-se em lançar ao mar a cadeira de rodas e o ocupante. Obriga outro velho decrépito a carregar uma mala pesadíssima e regala-se em agravar a sua pena. Jean Epstein o descrevia naqueles tempos com as seguintes palavras: *"Ivre, grossier, rageur, sournois et sensuel"*. Os estudos modernos sobre Charlot, como o de Jean Mitry, salientam que suas primeiras encarnações são expressões de reflexos elementares e de instintos em estado puro. Ele afirma e impõe seus desejos e caprichos. Apesar das aparências, o Carlitos do futuro guardará muito desses traços, particularmente uma constante rebeldia potencial contra as convenções e pressões do mundo exterior. No Carlitos clássico, a vontade de poder se dilui numa aparente submissão e a crueldade se esconde atrás de uma covardia calculada. Era o que indignava Suarez, que desejava *"écraser comme une punaise le coeur ignoble de Charlot"*, ignóbil no sentido literal de sem nobreza. O processo da sublimação é, entretanto, intenso e atinge o limite máximo em *Luzes da Cidade*. Mas a crítica, André Bazin em primeiro lugar, reconhece facilmente a presença dos dois Carlitos, dissociados, em *O Grande Ditador*. E os empreendimentos macabros de Verdoux evocam, apesar da impecável elegância, a distante fúria do Carlitos dos primeiros tempos. Fizeram também pensar numa vindicta de Chaplin contra as várias mulheres que atribularam a sua existência. A fita de Chaplin que se pode ver atualmente em São Paulo é *Em Busca do Ouro*. Etapa já muito avançada na sublimação, o filme guarda apesar de altamente estilizada a marca sinistra da sua inspiração: o drama canibalesco da expedição Donner. Esse foi o cruel ponto de partida de Chaplin; obrigar Carlitos a defender a própria pele contra a voracidade do seu companheiro.

O Chaplin no qual estou pensando é aquele que viveu mais ou menos até a realização do *Verdoux*, o pai do *Little Mouse* enterrado num cemitério de Hollywood e de dois filhos de uma mulher que nunca o amou, o das viagens triunfais à Europa e da

Em Busca do Ouro

amarga solidão, o autor de quinze ou mais filmes que são talvez as maiores criações do século. *Luzes da Ribalta* já é muito mais autobiografia do que vida. Não sei nada do Chaplin de Vevey, do *Rei em Nova Iorque*, de Oona cercada por belíssimas crianças. Apraz-me imaginá-lo com os seus problemas humanos harmoniosamente resolvidos e tendo conquistado uma sabedoria íntima e tranqüila.

O Chaplin que conheço melhor me deixa freqüentemente perplexo. Pergunto-me qual é o desequilíbrio surdo que o leva a procurar compensações, já não direi no exercício da crueldade real ou imaginária, pois esse é o ingrediente necessário de toda composição psicológica, mas sobretudo em manifestações de ambição deslocada. Criança paupérrima de Lambeth ou jovem milionário de Hollywood, Chaplin viveu as mais duras experiências da *jungle* humana e desenvolveu a ferocidade e os ardis de animal acuado que se filtram em Carlitos. O que espanta é a insegurança diante do próprio gênio. As suas poses são de auto-reconhecimento mas não escondem a dúvida tenaz que o persegue. As intromissões ingênuas em outros terrenos que não o da expressão artística através do cinema revelam uma preocupação absurda em comprovar o talento. Procura plagiar os pensamentos de Max Eastman quando na realidade um gesto de Carlitos na tela tem mais permanência do que toda a obra de crítica

política e poética do intelectual norte-americano. Acerca-se com humildade de Wells e Shaw e gostaria de ser equiparado a esses contemporâneos e, no entanto, os seus verdadeiros pares seriam muito mais Molière ou Shakespeare. Não são só alguns entusiasmos românticos ou certos aspectos do estilo de seus filmes que indicam no espírito de Chaplin traços do século dezenove. No fundo, talvez ele compartilhe da desconfiança da sua geração em relação ao cinema. Chaplin se sentiria um artista, um intelectual, um homem de ação frustrado, para quem o cinema foi um *pis aller*. Daí as tentações que nem sempre foi capaz de resistir: o Cristo, o Napoleão, o Hamlet, os discursos finais de *O Grande Ditador* e de *Verdoux*, os pensamentos em muitos dos diálogos de *Luzes da Ribalta*. Alguns dos pronunciamentos de Chaplin por ocasião do lançamento de *Um Rei em Nova Iorque* permitem supor que também neste terreno ele adquiriu sabedoria.

Chaplin conseguiu satisfação relativa pelo menos para uma de suas ambições paralelas, a de ser considerado um intelectual. Essa categoria dedica, por definição, parte do tempo aos livros. Os autores que tiveram influência na vida de Chaplin são uma incógnita. É provável que tenha lido pouco e mal. Sempre demonstrou muita admiração pelos escritos estéticos de Elie Faure, mas a importância maior do historiador das artes aos seus olhos reside no fato de ter sido ele o primeiro grande intelectual a proclamar o seu gênio. Chaplin escreveu um prefácio, aliás medíocre, para um volume de ensaios cinematográficos de Elie Faure. Nesse texto ele cita um autor, Robert Burton, célebre no século 17, e cuja *Anatomia da Melancolia* foi reeditada com sucesso no início do anos vinte, período das mais vivas preocupações intelectuais de Chaplin. Burton escreveu o livro para livrar-se da própria melancolia. É possível que o tratado inglês sobre a melancolia amorosa e o suicídio, lido por Chaplin, na etapa mais crítica da sua vida, tenha sido para ele uma experiência intelectual autêntica, e não, como outras vezes, um movimento estéril de curiosidade aflita.

Sentido da cineplástica

12 outubro-1957

A expressão cineplástica, forjada por Elie Faure, destinava-se, segundo o historiador da arte, a suplantar e substituir a palavra cinematógrafo, construção bárbara destituída de sentido estético. A sugestão terminológica resume o pensamento do autor de *L'Esprit des Formes*: o cinema pertence à família das artes plásticas.

Elie Faure começou a interessar-se pelas conseqüências da invenção de Edison, dos irmãos Lumière e de tantos outros, durante a primeira década do século. Foi nesse mesmo período que o cinema fez suas primeiras tentativas de aproximação da pintura — é conhecido o fenômeno ocorrido na era primitiva do cinema que ficou historicamente catalogada como o "período do filme d'arte". Depois da curiosidade geral provocada pelas primeiras exibições, o cinema ficara relegado à condição de diversão plebéia, destinada na Europa sobretudo ao público humilde das quermesses e na América aos imigrantes recém-chegados. Alguns produtores franceses apelaram então para a colaboração de sociétários da *Comédie Française* e escritores da Academia, a fim de dar títulos de nobreza artística ao cinema e conquistar para o novo espetáculo o respeito e o interesse de todas as camadas sociais. O resultado da iniciativa foi o célebre *Assassinato do Duque de Guise*, que marcou época na história do cinema e lançou a moda do filme de arte. Os estudiosos desse período limitaram-se durante muito tempo a salientar os esforços dos produtores em inculcar no jovem cinema o gosto pela tradição teatral, pela herança literária e pela história. Creio que foi Georges Sadoul o primeiro a chamar a atenção para o esforço que se manifestou na mesma época em submeter as imagens cinematográficas às regras da pintura. O melhor exemplo dessa tendência foi a série dos chamados filmes estéticos dirigidos até 1910 por Louis Feuillade, o futuro realizador de *Fantomas* e criador da mulher vampiro, a *vamp*, encarnada por Musidora.

No entanto, não foram esses esforços deliberados do cinema em se aproximar da pintura tradicio-

nal que impressionaram Elie Faure e o levaram a estabelecer as mais íntimas relações entre as duas artes. Num ensaio incluído em *L'Arbre d'Eden*, o autor relata o nascimento de seu interesse pelo cinema, por volta de 1908. A fita a que assistia era extremamente vulgar, era a história melodramática de uma mulher obrigada a entregar-se a um banqueiro lúbrico a fim de salvar o marido da desonra, ou coisa desse gênero. Subitamente, porém, Faure comoveu-se ao constatar em determinado instante "a magnificência que assumia a relação entre um vestido negro e o muro cinza de um albergue". Até o fim da sessão ele não prestou mais atenção para o enrêdo e teve, maravilhado, a revelação de um sistema de valores escalonados do branco ao negro, misturados numa constante mobilidade, que lhe davam o sentimento de uma brusca animação dos personagens que conhecia imóveis nas telas do Greco, de Franz Hals, de Rembrandt, de Velasquez, de Vermeer, de Coubert, de Manet. Esses nomes, advertenos o autor, particularmente os dois últimos, não são escritos ao acaso. São os que em primeiro lugar lhe foram sugeridos pelo cinema. Mais tarde, acompanhando o desenvolvimento do cinema, outros foram acrescentados à lista até o momento em que, com os olhos exercitados para a contemplação dos filmes, "essas obras estranhas", não lhe foi mais necessário "invocar as pinturas familiares para justificar as impressões plásticas novas" que pressentia no cinema. Isto é que Faure afirma, e no seu foro íntimo é possível que assim acontecesse, mas nos escritos nunca deixou de fazê-lo. Quase trinta anos depois de sua primeira experiência plástica diante do cinema, Elie Faure ainda precisava evocar a "sombra dissimulada de Goya" para exprimir a sua estima por *L'Atalante*, de Jean Vigo, num artigo publicado em 1934. Em livro editado no mesmo ano, *Ombres Solides*, o crítico confessa ter dito a propósito do cinema "tanta tolice quanto os outros" e ensaia uma autocrítica. Como todos os amadores de arte de sua geração, estava acostumado a fixar os modos de expressão em formas muito definidas: pintura, escultura, música, arquitetura, dança, literatura, teatro, até fotografia, diz ele — e tendia, como alguns dos contemporâneos o faziam em relação ao teatro ou à literatura, a subordinar o cinema às formas artísticas que mereciam suas preferências, as plásticas e a musical. Faure afirma ainda nessa ocasião que o cinema não depende de nenhuma arte e que as contém todas. Mas essa *mea culpa* é des-

mentida pelos escritos posteriores. Na realidade, Elie Faure nunca renegou suas idéias *cineplásticas*.

Elie Faure desejava que o cinema fosse o espaço pictórico projetado na temporalidade musical. Verdadeira arquitetura em movimento, o cinema revelaria, pela primeira vez na história, sensações musicais que se solidarizam no espaço por meio de sensações visuais que se solidarizam no tempo. O cinema seria uma música que nos atinge por intermédio dos olhos. Faure previa a "unidade majestosa dos volumes em movimento" desenvolvendo-se livre e espontaneamente, como que brincando com os problemas plásticos grandiosos, colocados e não resolvidos inteiramente por Masaccio e da Vinci. A trama sentimental, o enredo, não devia ser senão o pretexto, ou pelo menos simplesmente o esqueleto do verdadeiro drama, o plástico. O cinema seria uma imensa orquestra visual cujos principais precursores foram Michelangelo, Tintoreto, Rubens e Delacroix, "os pintores do drama das linhas e das massas em ação".

É também de um ângulo *cineplástico* estrito, senão exclusivo, que Elie Faure em 1920 admira Chaplin, o autor de *A Dog's Life, Shoulder Arms, Sunnyside* e *The Pilgrim*. Chaplin era para Faure o único homem que havia totalmente compreendido a natureza exata do cinema. Na sua obra a ação não ilustraria uma ficção mas construiria um todo monumental, projetando de dentro do ser uma visão própria do objeto. O historiador da arte via nesse fato um acontecimento de importância análoga à concentração em si mesmo de todos os elementos coloridos do espaço conseguida por Ticiano, ou a de todos os elementos sonoros da duração feita por Haydn.

Quando Elie Faure expõe abstratamente suas idéias, freqüentemente conquista a nossa aprovação, tanto mais que na maior parte das vezes é um futuro longínquo que deverá ou não justificá-las. Mas em compensação, quando cita, raramente, algum filme definido para ilustrar suas elucubrações, pode ser grande a perplexidade que provoca no leitor. Não temos dúvidas, por exemplo, de que a perfeição dos meios técnicos de registro e o poder da iluminação possam provocar, mecanicamente, efeitos que acreditávamos reservados ao gênio dos pintores, mas sentimos dificuldade em acompanhar Elie Faure quando define *A Marca do Zorro*, de Douglas Fairbanks, em termos de uma espécie de colaboração sobrenatural entre Velasquez, Goya e Mo-

net. Novamente aderimos ao seu pensamento quando ele descreve os grandes criadores de formas do passado como profetas visionários que liam corretamente num livro invisível para os outros, "uma realidade que o cinema desenvolve diante de nós com a candura da infância e a precisão do cálculo". Nossa adesão pode ser nesses momentos tão intensa que somos tentados a voltar atrás de muitas de nossas reservas em acompanhá-lo nas suas exemplificações. Perguntamos se é lícito nos deixarmos intimidar tanto pelos grandes nomes do passado, e tememos que a hesitação em associar obras de arte altamente situadas com produtos humildes da cinematografia tenha suas raízes num lastro de idéias fixas e mortas. É ainda Elie Faure que nos adverte de como *"l'habitude de la mort est facile à prendre"*. A virtude maior das idéias *cineplásticas* é suscitar suspeitas, tanto mais fundadas quando às vezes certas passagens dos escritores parecem referir-se a obras que foram realizadas muito tempo depois da morte do escritor. A propósito dos desenhos animados, Faure sonha com "uma construção móvel que renasce sem cessar dela própria em virtude de seus poderes internos", e nos dá a impressão de estar descrevendo *Motion Painting number 1*, de Oskar Fishinger.

As idéias *cineplásticas*, porém, não possuíam esse poder interno de desenvolvimento e Elie Faure limitou-se a repetir durante toda a vida os mesmos postulados teóricos básicos. Foi ele o primeiro que anunciou a morte do tipo de pintura que apelava para o cinema e foi por ele substituída, mas foi a André Malraux que coube indicar o mecanismo estético e histórico do processo.

As idéias de Malraux

19 outubro-1957

Apesar das aparências, os princípios estéticos fundamentais de Elie Faure e André Malraux são próximos. Ambos são *modernos*, o que em pintura, seja ela qual for, significa interesse exclusivo pelos valores propriamente plásticos e indiferença, senão desprezo, pelo assunto, pela representação dramática, pela ficção sentimental. Essa posição é a oposta da assumida pelo comum dos mortais ingênuos de hoje e de sempre e totalmente diferente da partilhada por alguns mortais pouco comuns do passado, como Vasari e Stendhal. Um, literário e social, o outro, metafísico e histórico, tanto Faure quanto Malraux são profundamente subjetivos e escapam à tendência *científica* da crítica contemporânea. Ambos afirmam a articulação histórica do cinema com a pintura, porém aí cessam as semelhanças entre os seus pensamentos. Para Elie Faure o destino do cinema poderia ser o de continuar a pintura, precisamente no que ela tinha de mais específico e autêntico, numa dimensão superior. Quanto a Malraux, ele vê no cinema o herdeiro dos aspectos esteticamente menos importantes de certa pintura.

Malraux publicou antes da guerra, num dos primeiros números da revista *Verve*, um *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*, reeditado em 1946 numa tiragem limitada de luxo. Um fragmento importante do texto foi em seguida utilizado no *Le Musée Imaginaire.* Esse ensaio, entretanto, não esgota o pensamento cinematográfico do autor, que se encontra esparso não só no primeiro volume de *Psychologie de l'Art* mas também em *La Création Artistique e Saturne*, o livro sobre Goya. Além de esparso, seu pensamento é freqüentemente complexo, mas creio possível ordená-lo e resumi-lo sem graves deformações.

Em determinada passagem Malraux chama nossa atenção para a grande novidade que o cristianismo teria introduzido na pintura: a ficção, a representação dramática. Antes a pintura teria sido sobretudo a representação, não necessariamente num espírito de reprodução das coisas. Em outros momentos seu pensamento é mais marcado, e

Malraux afirma que a arte nunca fôra totalmente estranha à ficção, o fato novo consistindo no predomínio desta. De qualquer forma, segundo ele, a série de descobertas artísticas realizadas desde a antigüidade se reduziu com o correr do tempo a uma só, e no período das grandes monarquias européias a arte se transformou antes de mais nada numa possibilidade de criação de um mundo fictício; através dela era possível recompor o universo num sentido de representação dramática. A pintura européia, dos primitivos ao barroco, possui todas as virtudes estritamente estéticas pelas quais é admirada pelos entendidos, mas também exprime um esforço constante para fixar os seres, as coisas, sobretudo as cenas de ficção, da forma mais evocadora e persuasiva. Essa função do artista, particularmente desde a Renascença até o Impressionismo, produziu a ideologia artística que até hoje é a do vulgo: o pintor é um homem de visão mais aguda do que as pessoas comuns, podendo graças a isso isolar da realidade um espetáculo privilegiado que a arte reproduz com uma correção fotográfica. Além disso, o pintor também é capaz de imaginação idealizadora, isto é, também pode dar forma aos espetáculos que inventa.

A progressiva libertação das personagens, iniciada por Giotto, retomada por Masaccio, ampliada por Andrea del Castagno, foi um momento importante desse processo de espetacularização. Artistas como esses, porém, entendiam retificar o mundo a fim de satisfazer a alma e a inteligência, ao passo que mais tarde o que se manifestou foi a procura do prazer e da volúpia. A pintura não se ocuparia mais em mostrar ou testemunhar, mas em seduzir. Era natural que enveredasse pelos terrenos do sentimento e da beleza que, segundo Malraux, em arte são sempre esteticamente equívocos. "A ação sentimental ou sensual de uma arte — que não acrescenta nem subtrai nada a sua qualidade — sempre torna a sua natureza confusa". A idéia de beleza não é menos equívoca. Em certo momento nosso autor constata que os homens concordam mais facilmente quanto à beleza das mulheres do que à dos quadros, e em outro momento pergunta se uma estátua grega animada seria uma bela mulher. Sua resposta é cautelosa, porém ele admite que pelo menos o tipo de beleza mais admirado e o estilo da estátua são submetidos ao mesmo critério, e tocam talvez o mesmo sentimento. A idéia de beleza, pois, sobretudo nas civilizações que fizeram do corpo humano o

objeto privilegiado da arte, é ligada tanto à idealização imaginária quanto ao desejo. O parentesco entre as formas que seriam abstratamente belas e as que o são de fato na natureza é tão íntimo que estamos diante de uma semificção.

A pintura de cenas dramáticas, o mergulho no sentimento e na beleza, a procura dos efeitos de relevo e profundidade, a utilização da luz, o acréscimo do gesto, tenderam a transformar a pintura num teatro sublime e o pintor numa espécie de metteur-en-scéne. A importância que assumiram as fisionomias e os sentimentos foi tal que o meio de expressão principal do pintor não era mais o desenho nem a côr, mas a personagem. Malraux observa que a maior parte dos elogios de Stendhal à pintura de Correggio poderiam aplicar-se literalmente a uma grande atriz. A lógica interna do processo fez que cada vez mais esses esforços de representação fossem dominados pela procura angustiosa da ilusão do movimento.

Lá pelo fim da época barroca, a partir do Tintoretto [1], a pintura cessa de descobrir novos meios de representação do mundo. A procura da ilusão do movimento torna-se delirante. Esse delírio é o da agonia que se prolonga até o academismo do século XIX.

1 "Que prodigioso diretor!", exclamou Delouzot ao visitar os Tintorettos de Veneza.

Aliás é no meio do século passado, ao mesmo tempo em que nasce a fotografia, que a pintura ocidental começa a abandonar os domínios da representação dos sentimentos e da ficção. Turner e Cézanne pintam; as linhas, os volumes, as côres tornam-se cada vez mais a expressão do mundo interior do pintor. A pintura perdia naturalmente a audiência do grande número, mas em compensação tentava criar, fora de todos equívocos, os limites do seu mundo específico. Agora no Ibirapuera podemos contemplar muitos dos atuais pontos de chegada dessa tendência. Se compararmos a maior parte das obras expostas na IV Bienal com uma galeria de pintura clássica ou acadêmica, podemos nos perguntar se não são mais necessárias aos homens de hoje as funções de ficção e representação dramáticas antigamente exercidas pela pintura. A resposta é naturalmente negativa, e todos percebem que o principal herdeiro dessas funções é o cinema.

Vimos como a morte da velha pintura acompanhou de perto o desenvolvimento da fotografia e como esta substituiu a moribunda no terreno simples da reprodução das coisas, da realidade, do retrato. Mas também sabemos que a necessidade

maior da pintura de representação era o movimento. Nesse terreno a fotografia saltou rapidamente por todas as etapas percorridas lentamente pela pintura durante quatrocentos anos e chegou em trinta anos ao mesmo impasse: um barroquismo impotente e frenético. Segundo Malraux, o que "os gestos de afogados do mundo barroco" exigiam não era mais propriamente uma modificação da imagem mas uma sucessão de imagens. No *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma* sua conclusão é a de que não é surpreendente que "esta arte cheia de gestos e sentimentos, obcecada pelo teatro, acabasse no cinema". Numa passagem da *Psychologia de l'Art*, porém, a tendência do autor é alargar muito mais o sentido de sua afirmação. A *ressurreição luxuriante* do processo de representar a ficção não apenas se processou no cinema, mas seria também *o verdadeiro domínio* da nova arte. O cinema seria antes de mais nada o terreno ideal para o florescimento daquilo que houve de menos estético na história da pintura. Na verdade, ninguém discute a profunda ambigüidade do cinema, mas é o próprio Malraux quem nos demonstra muitas vezes que essa ambigüidade faz parte da natureza de qualquer arte profundamente enraizada na sociedade de seu tempo. Quando a pintura era a arte acompanhada pelo grande número, ela possuía ao mesmo tempo as características que a faziam popular e as virtudes mais secretas que a faziam e fazem admirada pelos *happy few*. Com o cinema hoje acontece algo semelhante. Jean Renoir declarou certa vez numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma*: "Tenho a convicção de que o cinematógrafo é uma arte mais secreta do que as outras. Acredita-se que a pintura seja secreta, porém o cinema o é muito mais. Acredita-se que o cinema seja feito para os seis mil espectadores do *Gaumont-Palace*; não é assim, na realidade é feito para três entre essas seis mil pessoas". Posso muito bem imaginar Masaccio dizendo algo de semelhante.

As conclusões desabusadas de Malraux são aliás contrariadas por muitas outras passagens de suas meditações propriamente cinematográficas, e são sobretudo frontalmente desmentidas pelo filme que realizou, *Espoir*.

20 outubro-1957

Pouco tempo depois da libertação de Paris, em novembro de 1945, foi lançado num cinema do *Quartier Latin* um programa composto de dois filmes de metragem média, *Zéro de Conduite* e *Espoir*, o primeiro de 1933, o outro de 1938, ambos inéditos. O ineditismo da obra de Jean Vigo era devido à censura, que durante doze anos proibiu sua projeção pública; foram outras as razões que retardaram o encontro da fita de Malraux com o público.

Espoir foi realizado em Barcelona, no período final do assalto militar de Franco contra a República, sendo filmada apenas aproximadamente a metade do roteiro original, em virtude das derrotas sucessivas e decisivas sofridas pelos exércitos republicanos na primavera de 1939. Mas a parte filmada também sofreu muito por causa das condições impostas pela guerra. Na introdução do filme, por exemplo, deveriam aparecer imagens de touros, porém não havia mais um só em todo território republicano. Alguns milicianos anarquistas tentaram ajudar o coronel Malraux, informaram-se e indicaram-lhe um vilarejo perdido onde havia ainda um touro. Mas o cineasta improvisado encontrou apenas um bezerro de poucos meses. Algumas seqüências de importância fundamental tiveram de ser profundamente alteradas. Como reconstituir o avanço dos tanques franquistas, quando os poucos engenhos de guerra que sobravam tinham de ser empregados em atividades mais urgentes do que as cinematográficas? Uma das cenas de *Espoir* descreve a alegria fraterna dos guerreiros da República, esfarrapados e famintos, ao divisarem no céu um avião amigo. Na realidade, quando essa passagem foi filmada, o que havia no ar eram quarenta Junkers alemães de bombardeio.

Acabada a guerra civil, o negativo impresso que Malraux tinha em mãos era fragmentário e heterogêneo e não havia possibilidade de filmagens complementares. Sua situação lembra a dos cineastas soviéticos nos anos posteriores à Revolução, quando eram obrigados, devido à penúria dos estoques, a utilizar ao máximo toda película impressa. O

problema de Malraux assemelhava-se também ao de Vigo, que precisou construir *A Propos de Nice* com um material extremamente variado e disperso, impossível de ser empregado tendo em vista uma narração contínua mesmo sumária. Nos três casos a solução encontrada foi a mesma: confiar nos milagres da montagem.

O roteiro original de Malraux, filmado só parcialmente, e assim mesmo em condições freqüentemente muito desfavoráveis, não pôde ser utilizado como ponto de partida e referência para a construção de *Espoir*. Sofreu modificações para ser adaptado à realidade primordial da película registrada existente. Os recursos da montagem foram empregados sem qualquer critério teórico estrito, a fim de se aproveitar ao máximo o maior número de fragmentos.

O interesse de *Espoir* como documento e como arte é enorme. Nada transmitirá melhor para a posteridade a atmosfera da luta da maior parte do povo espanhol contra Franco, Hitler, Mussolini e o Vaticano. Ao mesmo tempo, porém, esse canto da esperança tem inconscientemente um acento particular que revela a fraqueza dos vencidos, conforme constatou mais tarde o próprio autor. Artisticamente, a fita já encontrou seu lugar ao lado das grandes obras cinematográficas que chegaram até nós mutiladas, as de Stroheim, Eisenstein, Vigo e tantos outros, cujo número tão grande nos faz associar os arquivos das cinematecas aos museus de escultura grega.

O esforço em teorizar a experiência da realização de *Espoir* determina o que há de mais válido no pensamento cinematográfico de André Malraux, mas estabelece ao mesmo tempo os limites do seu alcance. Não foram só os problemas práticos que o levaram a pôr em primeiro plano, em seus escritos cinematográficos, as questões de decupagem e montagem. Essa dualidade de preocupações era ainda a base da ideologia cinematográfica mais corrente nos anos que antecederam imediatamente a Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, todo intelectual mais ou menos bem informado continuava sob a influência das idéias que Eisenstein formulara dez anos antes; e que constituem a mais brilhante tentativa de teorização da história do cinema.

Malraux considera o cinema primitivo simplesmente como uma mecânica capaz de substituir a gesticulação imóvel de certa pintura pela gesticulação em movimento... A possibilidade do nascimento

do cinema como arte não teria relação com o movimento das personagens no interior da imagem; tudo dependeria da sucessão, do encadeamento das imagens. Enquanto as reflexões de Malraux se aplicam a um período histórico determinado, digamos os vinte primeiros anos do cinema, as linhas gerais de seu pensamento são indiscutíveis. A tendência do autor, porém, é de considerar que as descobertas decisivas de Griffith para a linguagem do cinema constituem os fundamentos eternos da arte cinematográfica. A decupagem e a montagem seriam a própria linguagem cinematográfica, e não simplesmente uma de suas possibilidades. No momento em que Malraux escrevia seu ensaio, uma das orientações mais progressistas da expressão cinematográfica consistia no emprego das tomadas contínuas, com ou sem movimento de câmara ou profundidade de campo. O partido do autor leva-o automaticamente a excluir um Meliés da arte cinematográfica, e a fazer concidir a passagem da reprodução automática para a expressão artística com a libertação da câmara e a destruição do espaço circunscrito. A idéia de origem *griffithiana* de subordinar o que acontece *diante da câmara* ao que sucede *com a própria câmara* foi rica em conseqüências, mas é preciso não esquecer que nas fitas de Griffith posteriores à *Intolerância*, os momentos artisticamente mais altos não dependem da sucessão das imagens, e poderiam ser definidos pela expressão pejorativa do Malraux: "uma fotografia em movimento".

Quando analisa o fenômeno cinematográfico, Malraux se esquece às vezes de muitas lições das artes plásticas que são válidas para as outras artes. Entretanto, ninguém melhor do que ele nos explicou o processo pelo qual, em determinado momento, a descoberta da perspectiva e a utilização da profundidade e do relevo transformaram-se em elementos vitais da pintura, e de como mais tarde o desenvolvimento dessa arte exigiu a *volta* às duas dimensões. Um exemplo tão definido quanto este não poderia ser encontrado no cinema, mas nos ajuda a compreender o processo intricado e contraditório pelo qual determinadas formas de expressão que aparentemente pertencem a um passado morto são sucessivamente reincorporadas ao arsenal da expressão cinematográfica.

Em pintura, Malraux não confundiu nunca o terreno da técnica da expressão como o dos valores permanentes. Em cinema, porém, ele não soube distinguir a linguagem e o estilo. Quando escrevo *ci-*

nema, quero na realidade dizer *teoria cinematográfica*.

Malraux nunca pintou, mas realizou um filme. A realidade artística de sua fita extravasa largamente os limites de suas idéias estéticas. O cineasta Malraux é muito mais o romancista e o homem de ação do que o esteta e o filósofo da arte. O guerreiro da República espanhola, o diretor de *Espoir* e o escritor de *L'Espoir* são o mesmo homem. Malraux, aliás, sentiu profundamente o parentesco íntimo entre o cinema e o romance, mas esse é o capítulo menos elaborado do *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma.*

O homem Eisenstein

/ dezembro-1957

Depois da Alemanha, o país que mais aclamou a obra de Eisenstein foi a França. No entanto, só ultimamente se traduziu para o francês sua biografia escrita por Mary Seton. Em 1930, por ocasião da estada em Paris, o cineasta soviético estabeleceu algumas duradouras relações de amizade, e foram franceses os autores dos primeiros ensaios e livros sobre sua obra. Criou-se assim certa tradição, muitos estudiosos estando convencidos de que tinham uma idéia nítida da personalidade do artista. A nitidez era sobretudo enganadora, porque bom número dos que então se aproximaram de Eisenstein e sobre ele escreveram eram comunistas, e sabemos como no início da década dos anos trinta as relações entre comunistas já eram formais e convencionais os seus escritos. De qualquer forma, muitas impressões superficiais a respeito de Eisenstein e de sua obra haviam criado raízes nos meios de cultura cinematográfica francesa, o que explica o misto de despeito e irritação de certas reações ao livro de Mary Seton. Algumas vão a ponto de lançar dúvidas sobre se a escritora realmente conheceu o cineasta, posição extrema e ridícula. Mas foi com surpresa que ouvi a declaração de uma eminente personalidade a propósito da presença eventual da autora no congresso de história do cinema que se realizou ultimamente em Paris: "Espero que Miss Seton não venha. Depois da biografia de Eisenstein seu lugar seria num congresso de romancistas". Como quase tudo que Mary Seton escreveu era novo para esse especialista francês, ele manifestou sua perplexidade com essa formulação injusta. Estou convencido de que a contribuição dessa biografia é decisiva e que durante muitos anos servirá como referência para os estudos ulteriores a respeito do homem complexo que foi Eisenstein.

Mary Seton não se limitou a destruir definitivamente a convenção que insistia em impor uma visão simplista de Eisenstein como herói artístico da Revolução; a lealdade de seu testemunho tem o mérito de humanizar uma estátua. O Eisenstein por ela evocado é um ser que se debate consigo próprio e com

os outros, sofre e se contradiz, procura integrar-se socialmente e não escapa nunca da perplexidade que lhe causa sua situação individual. Provavelmente um dos homens mais inteligentes de sua época, Eisenstein procurou compreender a sociedade e as próprias singularidades e harmonizá-las racionalmente. Mas com o correr do tempo ampliaram-se em seu espírito os terrenos nos quais não é suficiente o exercício da razão.

Nos primeiros anos da mocidade, Eisenstein não tem nada de um revolucionário, ignora a política, diferençando-se nos meios estudantis russos da época que participavam com paixão das questões coletivas. Na ocasião manifestou uma indiferença quase completa pelos acontecimentos de fevereiro e outubro. No primeiro dia dos tumultos populares que conduziram à derrocada do tzarismo, Eisenstein atravessou Petrogrado conturbada a fim de assistir a uma peça de Lermantov dirigida por Meyerhold, e surpreendeu-se ao encontrar o teatro fechado. Outubro passou a interessá-lo mais de perto devido à paixão artística e intelectual que seria uma das mais duradouras de sua existência, a admiração por Leonardo da Vinci. Ele sabia que o florentino observara atentamente os distúrbios posteriores ao assassinato de Giuliano de Medici, exemplo a ser seguido, e saiu à rua para testemunhar os conflitos e o levantar das pontes sobre o Neva. Instaurado o governo bolchevista, Eisenstein voltou às aulas na Escola de Engenharia e às leituras que no momento o interessavam, Freud, Saint-Simon e Oscar Wilde entre outros. Quando se iniciou a guerra civil insuflada pelas potências capitalistas, Eisenstein escolheu o seu campo, porém o gesto consistiu sobretudo em imitar os colegas que se apresentaram como voluntários para a defesa de Petrogrado ameaçada. Mesmo que tenha sido mais ou menos automática, a decisão teve aos seus olhos a importância de uma ruptura, ilusória como quase todas as rupturas com o passado, com a educação refinada que recebera, com a família burguesa, o pai com quem nunca se entendera, a mãe que abandonara o lar quando ele tinha dez anos, as tias com quem vivera certo tempo e que odiava. Eisenstein carregou para a nova etapa de sua existência os conflitos anteriores, que procurava resolver no calor da camaradagem da guerra proletária. Mas o desejo de ser amado e amar e o temor da rejeição continuaram a influir na sua maneira e a dificultar os contatos humanos. Por outro lado, algumas crenças profundas e obscuras, como a da

crueldade infinita da mulher, suscitada na infância pelo inexplicável comportamento materno, foram brutalmente reavivadas quando Eisenstein testemunhou paralisado pelo pavor a ação de jovens camponesas escorchando vivo o padre que as violara. A compensação principal ele a encontrava no sentimento de ser útil na ação militar, construindo defesas, ou, mais tarde, no vislumbrar da criação artística, na propaganda pela caricatura e pelo cartaz.

Outra fonte de mal-estar e sofrimento estava provisoriamente amortecida. Era a feitura. Eisenstein imaginava-se muito mais feio do que na realidade era. Tudo indica, porém, que os documentos fotográficos revelam mal a desproporção sensível entre a cabeça enorme e o resto do corpo. A fisionomia era extremamente expressiva, mas construída em torno de um nariz ridiculamente pequeno, e coroada por cabelos duros e espichados. Muito cedo Eisenstein associou o seu físico ao dos palhaços e freqüentemente se esforçou, pela maneira de se vestir e pentear, e pelo comportamento, a levar a semelhança até as últimas conseqüências.

Logo depois de acabada a guerra civil, Eisenstein encontrou-se com Grigori Alexandrov, nos meios da vanguarda artística moscovita. Na longa colaboração artística entre os dois homens, a beleza de Alexandrov teve certo papel. Eisenstein invejava o sucesso mundano de seu companheiro e sofreu muito quando este conquistou com desenvoltura a moça do grupo *Proletkult* que ele amava em segredo e a distância. Ao mesmo tempo, porém, encontrava satisfação na atmosfera de simpatia e de amor que se criava sempre em torno de Alexandrov. Uma das funções do jovem assistente na equipe era cuidar das relações com a administração cada vez que fosse preciso estabelecer receptividade e compreensão. É provável que no terreno sentimental Alexandrov tenha tido um papel análogo, e que, identificando-se aos sucessos de seu procurador, Eisenstein tenha encontrado durante algum tempo certa compensação para suas frustrações afetivas.

Eisenstein procurou conhecer-se e a leitura de Freud deu-lhe bastante cedo a impressão de compreender com lucidez seus problemas. Os traços dos conflitos infantis permaneceram porém intactos, e no terreno afetivo nunca chegou a ser adulto. Várias vezes foi correspondido em seus movimentos sentimentais, chegou ao casamento com Pera Attacheva, à vida em comum com Mary Seton, mas tudo indica que a intimidade dessas relações nunca ultra-

passou o plano espiritual. Ainda muito jovem Eisenstein adquiriu a noção de sublimação, empregando através da existência muita energia na procura consciente da integração ao processo. Certa vez ele disse que se não fossem Freud, Lenine e o cinema, teria sido um novo Oscar Wilde. Eisenstein considerou o problema de um possível homossexualismo, embora, segundo declarou a Mary Seton, nunca tenha conhecido desejos desse gênero. "Nem sequer em relação a Alexandrov", acrescentou. O que ele reconhecia na própria personalidade seria certo bissexualismo intelectual como o de Balzac. Na ocasião de sua estada em Berlim, freqüentou longamente o Instituto Magnus Hirschfeld, e esses problemas nunca cessaram de preocupá-lo. Durante algum tempo, o que mais o inquietava na eventualidade de um comportamento homossexual era a relação necessária que estabelecera entre o fenômeno e a esterilização intelectual e artística. Mais tarde definiu o homossexualismo em termos de regressão biológica. Seus inimigos, Pudovkin entre os primeiros, nunca omitiram o tema sexual nas campanhas movidas para desacreditar Eisenstein na sociedade soviética. Upton Sinclair, por seu lado, afirmou que durante a permanência no México Eisenstein estava constantemente cercado de homossexuais, e, acrescenta, trotskistas. Se bem que o problema uranista tenha tido importância em sua vida, nada indica que nessa direção Eisenstein tenha ido mais longe do que na de suas relações femininas. Seja qual for o ângulo de aproximação, nesse terreno seu comportamento aparece sempre tolhido por barreiras psicológicas invencíveis e pode assumir a forma da mais elementar pudicícia. A impressão do contrário, porém, também se manifesta, particularmente no gosto de Eisenstein pela pornografia gráfica e verbal. Esse lado de sua personalidade deve ter impressionado muito, e mal, tanto o puritanismo de Sinclair quanto o oficialismo conformista de Pudovkin.

A companhia de Eisenstein não devia em geral ser agradável. O mal-estar que sentia em sociedade levava-o a exteriorizações *clownescas* ou à agressividade, quando não mergulhava no mais lúgubre silêncio, pelo menos nos períodos de crise e depressão, que foram extremamente longos. Os primeiros meses no Exterior em 1929 e sobretudo a aventura mexicana, ao contrário, foram parenteses de luminosa felicidade antes de se transformarem, alguns anos mais tarde, numa fonte de frustrações e sofri-

mento que o arrastaram às beiras do suicídio e da loucura. As testemunhas dos dezoito meses passados no México são unânimes em apresentar um Eisenstein reconciliado consigo próprio e com todos, para quem os atos da criação artística e das relações humanas se fundiam num mesmo movimento espontâneo e harmonioso.

Para o período compreendido entre a volta à União Soviética e a realização de *Alexander Nevsky*, os anos mais negros da vida de Eisenstein, a biografia de Mary Seton é paradoxalmente insuficiente. Foram esses os momentos da vida de Eisenstein que ela conheceu, pelo menos parcialmente, de forma direta, mas a pouca familiaridade da autora com os problemas da revolução russa e do totalitarismo stalinista não lhe permitiu articular de forma conveniente a aventura individual do cineasta com o fundo social daqueles anos sinistros que culminaram nos processos de Moscou e no grande expurgo. Por exemplo, ela nunca compreendeu o sentido exato do ritual das "autocriticas". Como reconhecia nos documentos do gênero escritos por Eisenstein algumas idéias autênticas do amigo, sua tendência é considerar verdadeira a inspiração do conjunto das "autocriticas". Ela não percebe que uma das exigências da convenção é a sinceridade do tom, e que para imprimí-la nos documentos os pacientes eram levados a combinações espurias, a uma dosagem sábia de sinceridade e de cinismo. Ela também não aprendeu a ler nas entrelinhas dessas *autocríticas*, segundo o método empregado por Merleau-Ponty no estudo das *confissões* de Boukharine.

Não me lembro de qualquer referência de Mary Seton ao medo de Eisenstein durante aqueles tempos trágicos. No entanto, a não ser que ele tivesse atingido a uma forma de desespero que se manifestasse num total desinteresse pelo futuro e pela vida, deve ter sido corroído pelo temor. Nos piores momentos o que o ameaçava não eram simplesmente as humilhações suscitadas pela constante má vontade de Boris Choumiatsky, chefe da indústria cinematográfica, pelas intrigas de Poudovkin ou mesmo pela inveja do grande Dovjenko. O mecanismo totalitário da repressão poderia a qualquer momento envolver sua liberdade e eventualmente sua vida. O destino de seu antigo mestre Meyerhold indicava que a celebridade mundial não mais servia de proteção. Num momento particularmente crítico, Eisenstein dirigiu-se diretamente a Stálin. Todos esses fatos são ainda pouco conhecidos, mas não seria de

surpreender se no final se revelasse que Eisenstein foi salvo pela simpatia provável que lhe testemunhava o ditador.

Um ponto parece estabelecido: Eisenstein nunca participou do ritual das denúncias e injúrias contra pessoas caídas em desgraça. Quando o escritor Isac Babel foi liqüidado, ele saía de um período de íntima colaboração com Eisenstein na produção do *Prado do Bejin*. A regra do jogo exigiria que este participasse das acusações públicas contra o amigo, do que ele se absteve.

Aparentemente as piores experiências não fizeram Eisenstein desacreditar das virtudes do regime instaurado pela Revolução de Outubro. Como tantos outros, e como ele próprio em diversos planos, Eisenstein desistiu de atingir a conciliação final de sentimentos contraditórios. Tanto a realidade social como a individual pareciam-lhe marcadas por uma ambigüidade que ultrapassava as fronteiras do crime. Nessas condições, não surpreende que tantas vezes Eisenstein tenha, pelo exercício místico, procurado outra paz.

O pensamento de Eisenstein

14-dezembro-1957

A obra e a figura humana de Eisenstein são assuntos que nunca perdem a atualidade nos meios de cultura cinematográfica. *O Encouraçado Potemkin, Outubro, Linha Geral*, os fragmentos de *Que Viva Mexico!, Alexander Nevsky* e a primeira parte de *Ivan* pertencem ao repertório das cinematecas e museus do cinema e são periodicamente exibidos e estudados em todo o mundo. O conjunto dos trabalhos teóricos do realizador soviético, porém, ainda não se tornou acessível. Armand Panigel completou há vários anos a cuidadosa tradução francesa dos escritos fundamentais de Eisenstein, mas as proporções do empreendimento editorial (são previstos cerca de seis grossos volumes) impediram até hoje sua execução. Em inglês publicaram *Film Sense* e *Film Form*, seleções de ensaios traduzidos por Jay Leyda. Cabe notar que na Rússia os textos continuam inéditos ou dispersos nas publicações periódicas, principalmente na revista *Iskoustvo Kino*, que os editaram originalmente, e até o presente momento não se tem conhecimento de um projeto de reunião desses trabalhos em volumes [1].

1 Georges Sadoul referiu-se em artigo recente à próxima publicação na Rússia, em francês, de um volume de ensaios de Eisenstein.

O interesse das meditações de Eisenstein sobre a sua criação ou sobre o cinema em geral é único. Escreve-se muito sobre o cinema, ninguém discute a importância como documentação das toneladas de material impresso, mas é forçoso constatar sua deplorável mediocridade. Mesmo os esforços mais elaborados se situam quase sempre num terreno intelectual médio. Louis Delluc no passado, ou André Bazin atualmente, demonstram com freqüência muito talento, mas o sentimento de verdadeira grandeza intelectual só nos é dado por alguns textos de Serguei Mihailovitch Eisenstein. Alguns dos maiores criadores de linguagem e arte do século exprimiram-se através do cinema — Griffith, Chaplin, Stroheim, Flaherty, Eisenstein, Renoir, de Sicca, Kurosawa — mas são raros os altos espíritos que meditaram sobre o cinema. Elie Faure e André Malraux o fizeram, mas de forma fragmentária e episódica, sem estar convenientemente aparelhados para o empreendimento. A vida de Eisenstein con-

sistiu fundamentalmente em pensar sobre cinema. Tem-se às vezes a impressão de que a obra artística é sobretudo a ilustração para suas idéias e que os filmes realizados eram antes de mais nada pontos de partida para novos exercícios do pensamento e para o desejo de ação.

O modelo inspirador de Eisenstein foi sempre Leonardo, havendo realmente entre ambos um parentesco profundo. No entanto, tudo indica que os obstáculos enfrentados pelo primeiro, muitos dos quais não pôde vencer, foram mais difíceis e complexos do que os conhecidos por da Vinci. Quanto mais se conhece Eisenstein, mais se aprofunda a impressão acabrunhadora de que talvez sua vida tenha sido essencialmente uma gigantesca frustração intelectual, artística e humana.

Ninguém até hoje reuniu como Eisenstein tantas condições para se transformar no primeiro grande pensador cinematográfico. Os anos passados em Petrogrado facilitaram a eclosão de uma inteligência e curiosidade universais assim como o manejo fluente das principais línguas européias. Antes de atingir a maturidade, Eisenstein adquirira uma intimidade perfeita com as tradições teatrais e pictóricas do Ocidente e do Oriente e militara nos ensaios de revolução estética empreendidos durante o tempo em que Lunacharsky era o ministro soviético da Educação. Cultivou sempre as grandes literaturas européias. Dedicou-se cedo à filosofia, e, mais tarde, as disciplinas das ciências do homem abriram-lhe horizontes constantemente renovados. Eisenstein estudou o marxismo tardiamente, já em plena maturidade, experiência que significou simplesmente um enriquecimento suplementar para uma personalidade intelectual já há muito em pleno dinamismo criador. A não ser em alguns raros documentos de circunstância, discursos oficiais ou autocríticas, nunca utilizou o palavreado ritual da ideologia imperante. Em seus escritos, a noção de dialética significa sempre a procura sincera do que há de mais íntimo no processo da criação, e não tem relação com o formulário mágico que degradou o marxismo. Eisenstein era sensível à margem irracional da experiência histórica e individual, mas a situava em seu terreno próprio. Nesse mundo de aproximações incertas, ele utilizava como instrumentos de conhecimento o gosto pela blasfêmia e pelo misticismo, dois aspectos de uma mesma perplexidade.

Eisenstein conheceu muitas das contradições comumente consideradas como lacerantes, mas

que habitualmente não aniquilam o espírito mesmo se não são resolvidas, e que constituem provavelmente uma das constantes da situação intelectual. Ser clássico e iconoclasta já é uma bela contradição; Eisenstein porém ia mais longe. Artista, ele considerava as artes como secreções de uma sociedade e de uma história doentes. Mais do que isso, imbuído de otimismo revolucionário, pelo menos até o fim da década dos anos vinte, devia aceitar como pré-história toda a evolução da humanidade anterior à era comunista.

Nessa perspectiva a nova arte, o cinema, deveria significar não só a síntese de todas as artes, mas a sua destruição, que culminaria na fusão com a ciência. É provável que Eisenstein nunca tenha escapado inteiramente dessa visão profética tão ao gosto da inteligência russa tradicional, mas o aprofundamento do estudo das relações entre o cinema de um lado e do outro as artes e grafias que lhe foram anteriores, conduziu-o a um terreno delimitado, porém sólido. Lendo seus estudos e ensaios, é permitido pensar que se trata de alicerces ou fragmentos de uma arquitetura maior. Nunca conheceremos o edifício completado, mas na medida em que forem sendo reunidos em volumes os textos esparsos ou inéditos é provável que cheguemos a vislumbrar-lhe as linhas principais. Alguns temas chegaram a ser bastante desenvolvidos, como o papel da montagem em todas as artes e linguagens, ou o sentido da utilização do primeiro plano em pintura e literatura. Dos ensaios relativos à literatura e cinema já existe em inglês o luminoso paralelo entre Griffith e Dickens, mas ainda não se conhece quase nada da contribuição de Eisenstein ao estudo de Balzac. Durante anos Eisenstein deu cursos no Instituto de Cinema de Moscou, utilizando largamente o método comparativo entre a expressão literária e a cinematográfica. Existem os esquemas e notas dessas conferências, que certamente serão divulgadas um dia. Como também merecem publicação suas anotações críticas sobre grande número de filmes russos e estrangeiros que se encontram nos arquivos do *Gosfilmfond*, a cinemateca russa.

Ao aproximar dos cinqüenta anos e da morte, Eisenstein sentiu que sua obra teórica iria passar para a posteridade em fragmentos, como quase todos os seus filmes. Numa carta a Jay Leyda, escrita algumas semanas antes de morrer, ele fala com amargura de todos os livros que não escreveu. Hoje já é possível retraçar de forma bastante exata as pe-

ripécias que culminaram na mutilação maior ou menor de sua obra criadora. Mas no que se refere aos trabalhos teóricos, já não é tão fácil compreender as razões pelas quais ele em última análise só conseguiu traçar um esboço de suas verdadeiras intenções. Penso que algumas hipóteses podem ser avançadas. Eisenstein não era um escritor. Durante certo tempo tive a impressão de que seus tradutores encontravam dificuldade em transpor a complexidade de seu pensamento, mas acabei convencendo-me de que ele freqüentemente não conseguia comunicar suas idéias com felicidade. Apesar do muito que tinha a dizer através da escrita, seus meios de expressão mais espontâneos eram o desenho e a imagem cinematográfica. Ele desejava intensamente transmitir idéias, mas não tinha a paixão de escrever. Outro fator que deve ser apontado é a indiferença e a hostilidade que cercavam seus esforços teóricos. A documentação existente sobre a questão ainda é pouco acessível, mas não há dúvidas de que no congresso de cineastas soviéticos realizado em 1935, Eisenstein recebeu um verdadeiro ultimato para cessar os trabalhos teóricos e realizar novos filmes. O curioso é que apesar de ter sido constantemente humilhado durante o congresso (só o defenderam com dignidade o cineasta Kulechov e o historiador Lebedev), a determinação final significou o fim da semidesgraça em que se encontrava Eisenstein desde sua volta do estrangeiro. O fato de ter-se dedicado aos trabalhos teóricos e pedagógicos quase sempre durante os períodos de relativo ostracismo artístico e político certamente influiu muito para que se criasse o vácuo em torno de suas idéias e de sua pessoa. Por longos períodos Eisenstein praticamente via apenas dois amigos pessoais e os alunos do Instituto, entre os quais se encontravam o americano Jay Leyda e o inglês H.J.P. Marshall. Mas ele hesitava em comunicar suas especulações mais íntimas inclusive às pessoas de cuja afeição não podia duvidar. Provavelmente nunca falou aos amigos ou aos discípulos prediletos a respeito da relação que estabelecera entre a técnica do romance policial que tanto admirava e o método de conhecimento místico que constantemente o preocupou. Talvez ele só tenha falado sobre esses e outros assuntos correlatos com Mary Seton, que conviveu com ele durante relativamente pouco tempo mas de quem se tornou grande amigo. É provável que a escritora inglesa tenha conhecido melhor do que qualquer outra pessoa uma das múltiplas faces de Eisenstein, a da

religiosidade. Aqui novamente ainda não é possível destacar sua verdadeira fisionomia. O mesmo homem que ofendia o puritanismo de Upton Sinclair enviando-lhe desenhos obscenos nos quais o Cristo era a figura principal, abençoava com o sinal da Cruz o adormecer de sua amiga. Talvez um dia existam os testemunhos de Tissé, Pera Attacheva ou outros que revelem novos aspectos do pensamento, da angústia e do gênio de Eisenstein, ou que lancem uma luz nova nos textos e filmes editados. Não creio porém que o enriquecimento da documentação relativa a Eisenstein destrua uma impressão dominante: a de um homem, um pensador e um artista que nos momentos decisivos de sua existência se sentiu irremediavelmente só.

21-dezembro-1957

1957 foi, em São Paulo, um ano sinistro para a cultura cinematográfica. Entretanto, janeiro fora um mês de euforia, devido ao início da execução da lei n.o 4.854, denominada a *lei Accioli* em homenagem a João Accioli Neto, então secretário da Educação e Cultura do Município, responsável pela iniciativa acolhida com tanta inteligência pelos vereadores paulistanos. O que faz dessa lei um modelo não só para os outros municípios brasileiros mas também para o estrangeiro é o equilíbrio que ela estabelece entre o estimulo à indústria e o amparo à cultura. Depois de codificar o sistema de premiação aos produtores, técnicos e artistas dos filmes nacionais, a lei prevê em seu artigo 15 o estabelecimento de convênios "entre o Município e entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais, ou mantenham cursos e seminários para o estudo da técnica e da arte cinematográficas". Se por um lado a indústria cinematográfica paulista já recebeu, durante o ano em curso, compensadores benefícios da lei, o mesmo não aconteceu com as entidades culturais. Tanto a Cinemateca Brasileira (antiga Filmoteca do Museu de Arte Moderna), quanto o Seminário de Cinema do Museu de Arte, assinaram convênios baseados na *lei Accioli*, porém infelizmente a difícil situação financeira da Prefeitura a impediu de cumprir seus compromissos. A Cinemateca Brasileira precisou aceitar a soma que lhe era destinada em 1957 na forma de títulos não negociáveis da dívida pública. Durante um período de tempo indeterminado a Cinemateca se limitará a receber os juros dos referidos títulos, e mesmo isso somente a partir do próximo ano. Resta a esperança de que a soma relativa ao exercício de 1958, prevista no convênio, seja paga em dinheiro. Caso isso não aconteça, é difícil imaginar como serão atendidas as obrigações nacionais e internacionais, isto é, antes de mais nada, defender contra novos incêndios, contra a umidade e a decomposição química, o riquíssimo acervo de filmes que se encontra sob sua responsabilidade, parte do qual aliás já precisou ser enviado, esperemos que provisoria-

mente, ao estrangeiro. O *Seminário de Cinema* por seu lado também só no próximo ano receberá as somas que lhe são devidas.

A Cinemateca Brasileira e o Seminário de Cinema são as duas instituições-chaves da cultura cinematográfica brasileira. Já tive ocasião de explicar nessas colunas como a ação de ambos deve estar com freqüência intimamente entrelaçada, bastando lembrar os cursos de análise de filmes e de história do cinema. É porém diversa a natureza dos cursos promovidos pelas cinematecas e pelos seminários ou escolas de cinema. Os compromissos fundamentais do Seminário de Cinema são com a indústria cinematográfica brasileira, para a qual deve preparar quadros de profissionais competentes. O sentido da ação pedagógica da Cinemateca Brasileira é mais complexo. O objetivo dos cursos que organiza é preparar quadros para uma tarefa de grande envergadura social: elevar o nível de apreciação cinematográfica de setores cada vez mais amplos de nosso público. O principal esforço didático em 1958 será um curso para dirigentes de cineclubes.

Há alguns meses atrás diferentes entidades do Interior, do Litoral e da Capital, reunidas em uma convenção, promovida pelo Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, lançaram um apelo à Cinemateca Brasileira, para que auxiliasse de alguma forma a ampliação e o aprofundamento da formação cinematográfica dos quadros responsáveis pela orientação e difusão cultural das referidas entidades. Apesar de estar sempre se debatendo com as inúmeras dificuldades que cerceiam seu desenvolvimento, a Cinemateca tem procurado colaborar com as instituições culturais que se dedicam ou se interessam pela arte e pela cultura do cinema. De qualquer forma não lhe seria possível ignorar o pedido dos cineclubistas de São Paulo. Não podendo levar a sua colaboração diretamente a cada um dos centros interessados, a Cinemateca sugeriu um curso em São Paulo, organizado em moldes que permitam a vinda de alunos mesmo de cidades do Interior relativamente distantes. Basta um exemplo para se compreender a acolhida que teve a idéia: o Clube de Cinema de Marília imediatamente tomou a resolução de que durante o curso, praticamente todo o ano de 1958, dois de seus dirigentes venham a São Paulo cada sexta-feira à noite e assistam às aulas de sábado de tarde, após o que embarcarão de volta a Marília domingo de manhã. A Cinemateca resolveu responder a demonstrações de interesse como essa,

preparando de modo particularmente cuidado o seu Curso para Dirigentes de Cineclubes.

A experiência de países como a França e a Itália, onde já existe uma tradição cineclubista, demonstra que freqüentemente pode ser desastroso o resultado dos esforços mais bem-intencionados: há geralmente nos clubes de cinema certa fauna constituída de verdadeiras aberrações intelectuais. Trata-se de pessoas que reduziram suas vidas ao interesse exclusivo pelo cinema. Por maior que seja a massa de noções e informações armazenadas por esse tipo de cineclubista, não caberia a seu propósito falar-se de cultura cinematográfica. Essa idéia é inseparável da de cultura, simplesmente. A familiaridade com o fato cinematográfico só é real quando a formação especializada se articula com um fundo mais geral de outros interesses e conhecimentos, artísticos e humanísticos. Compete aos orientadores dos cineclubes criar uma atmosfera que não seja favorável ao desenvolvimento das competências áridas. Em todo caso, elas não devem nunca dar o tom à vida do clube, porque isso seria condená-lo à esterilidade e ao colapso. Nessa ordem de preocupações, a Cinemateca se esforçou em equilibrar as aulas propriamente cinematográficas com outras dedicadas à iniciação estética, literária, teatral, plástica e musical. Os especialistas encarregados dessas diferentes disciplinas são pessoas cuja formação moderna as levou a se interessar de perto pelo cinema, e que estão preparadas para conduzir os alunos pelos inúmeros caminhos que ligam o cinema a todas as artes.

O currículo cinematográfico foi concebido de forma a que freqüentemente o mesmo fato seja abordado por ângulos, métodos e professores diferentes. Uma das matérias por exemplo é naturalmente História do Cinema. Esse mesmo terreno será percorrido por uma série de aulas sobre a História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica. Muitos dos assuntos serão novamente abordados em História das Teorias Cinematográficas ou em Teoria Crítica. Objetiva-se com esse método, que admite uma larga margem de variantes de idéias ou eventualmente contradições sobre o mesmo assunto, dar uma maior vitalidade às noções e evitar o perigo da monotonia escolar.

As sessões de críticas orais e debates, orientadas por diferentes pessoas e das quais participarão ativamente todos os alunos, serão destinadas sobretudo a aperfeiçoar a técnica de animação de

reuniões, e a de valorização e desenvolvimento das melhores intervenções.

Duas matérias, Noções Históricas do Cinema Brasileiro e Pesquisa Histórica Cinematográfica, objetivam encorajar vocações para a prospecção de filmes e documentos.

Como o curso foi promovido a pedido de entidades, serão recebidas com prioridade as inscrições, limitadas a quarenta, de representantes de cineclubes ou de associações que exerçam atividade cultural cinematográfica. Poderão eventualmente ser admitidas como ouvintes pessoas que justifiquem por escrito a inscrição.

Foi editado um folheto contendo toda a programação do curso, de 11 de janeiro até 29 de novembro de 1958.

28-dezembro-1957

Levando-se em conta o fato de que a história vivida pelo cinema é relativamente curta, forçoso é constatar a importância que já assumiu a sua história escrita, cujas etapas são as mesmas da história propriamente dita. Ali, também, tudo começa pelas crônicas, a mais brilhante das quais são os dois volumes de Terry Ramsay intitulados *One Million and One Nights*, mina preciosa de informações e documentos incessantemente explorados por todos os que escrevem sobre o passado do cinema. O subtítulo do livro é *An History of the Motion Pictures*, mas trata-se na realidade de anais sobre os primeiros vinte anos do cinema norte-americano, escritos por uma testemunha particularmente aguda e bem informada.

Maurice Bardèche e Robert Brasillach intitularam igualmente *Histoire du Cinéma* o livro que publicaram em 1935 e sucessivamente reeditaram com acréscimos e modificações até os nossos dias. Os autores escreviam nos prefácios das suas primeiras edições: "Assistimos ao nascimento de uma arte. Estamos na situação dos gregos lendários, habitantes de cidades perdidas da Ática e da Beócia, que viram um dia chegar uma carroça na praça principal e que de noite ou no dia seguinte de manhã assistiram à primeira representação teatral dada no mundo". Quando Bardèche e Brasillach escreviam no plural, pensavam também em boa parte dos leitores que como eles tinham sido contemporâneos e testemunhas dos primeiros passos do cinema. Escrevendo um livro que chamaram de história do cinema, fizeram sobretudo suas autobiografias de espectadores. E o encanto principal do livro para grande parte dos leitores era o de evocar uma época por eles vivida. A preocupação dos dois escritores franceses era descrever a evolução dos trinta primeiros anos do cinema antes que sua lembrança tivesse completamente desaparecido. Para eles, como para quase todos os contemporâneos, a realidade dos filmes limitava-se ao instante fugaz de sua distribuição comercial. Só na segunda edição do livro manifestaram numa nota a esperança e o desejo de que fos-

sem criadas cinematecas, preocupação que indica o amadurecimento histórico dos espíritos preocupados com as coisas do cinema. Ambos, aliás, sobretudo Bardèche (Brasillach foi fuzilado por ocasião da libertação da França), participaram conscientemente dessa evolução. A partir da terceira edição desaparece o prefácio cuja passagem citamos, e os autores escrevem nas primeiras linhas da introdução: "Podia-se antigamente começar um livro como esse lembrando aos espectadores de Greta Garbo ou de Charles Chaplin que eles haviam conhecido os tempos heróicos do cinema. Hoje, entre aquela época e nós, foi estendida a cortina do tempo. A história do cinema, agora, é história". O fato de o nome de Greta Garbo ter-se transformado em história para a juventude atual situa também como históricas as próprias frases de Bardèche e Brasillach.

Cada vez mais estuda-se o nascimento e a evolução do cinema da mesma forma que, por exemplo, a eclosão e o desenvolvimento da pintura ocidental. Decresce o número de pessoas para quem Meliès, Cabiria ou Griffith, são evocações autobiográficas. Procura-se ver e estudar os filmes antigos como se procura conhecer e apreciar *Cimabue, Giotto* e *Masaccio.*

Transformado em história, o cinema teve logo os seus historiadores. Os dois primeiros nomes que vêm ao espírito são os do francês Georges Sadoul e do espanhol Carlos Fernandez Cuenca. Ambos lançaram-se ao empreendimento ambicioso de escrever a história geral do cinema e sua contribuição à cultura não será esquecida. Ambos estavam presentes no Iº Congresso Internacional de História do Cinema, reunido em novembro último no Museu Pedagógico de Paris com a presença de representantes de trinta países. Foi um espetáculo edificante assistir-se à meticulosidade de escolares atentos com a qual os dois mestres eminentes enchiam as páginas de seus cadernos de notas, enquanto ouviam comunicações cujos autores eram freqüentemente nomes obscuros vindos de todas as partes do mundo.

Ao lançar suas convocações, o *Bureau International de la Recherche Historique Cinématographique* pedira a cada país para enviar relatórios sucintos sobre o aparecimento do cinema no território e os primeiros passos da produção nacional. A leitura e discussão desses documentos abalou alguns postulados da história do cinema e abriu horizontes de investigação até agora virgens. Considerava-se, por

exemplo, como assunto esclarecido, a articulação que existiu entre o cinema dinamarquês e o alemão. À luz de fatos novos discutiu-se sete horas sobre o tema, sem ter sido possível chegar-se a uma conclusão. Uma tese até então inédita, a da influência do cinema inglês sobre o norte-americano, revelou-se rica em sugestões. A publicação dos anais da reunião de Paris e sobretudo a efetivação do trabalho de pesquisa internacional programado pelo congresso poderá abrir uma nova era para os estudos históricos cinematográficos.

A formação de Eisenstein

4-janeiro-1958

A primeira metade da década dos anos vinte foi a idade de ouro para os movimentos de vanguarda artística na União Soviética. Em arte Lenine era conservador e sentimental, capaz de chorar com uma honesta representação suíça da *Dama das Camélias*, mas durante os poucos anos em que dirigiu o Estado nascido da revolução operária não houve arte oficial na Rússia. Quando delas tomava conhecimento, o grande revolucionário olhava com ironia as manifestações mais audaciosas em teatro e literatura, porém não interferia. Quem cuidava desses assuntos era Lunacharsky, comissário do povo para a educação, o homem que ameaçara demitir-se do comite central do Partido Comunista ao saber que a ação militar dos bolchevistas estava pondo em perigo alguns monumentos da arquitetura de Petrogrado. Lunacharsky, ele próprio dramaturgo, era prudente em matéria de preferências estéticas. Muitas das iniciativas financiadas pelos serviços de seu comissariado chocavam sua própria formação cultural, mas estabelecera como norma dar oportunidade a todas as idéias a fim de facilitar à revolução o encontro de seu estilo.

No meio de um caos aparente, muitas das batalhas artísticas eram o desenvolvimento de posições já anteriormente estabelecidas. Em teatro sobretudo a revolução estética já se processara ainda em pleno tzarismo, sendo seus pólos Stanislavski e Meyerhold. O ponto de partida para o primeiro era suscitar interiormente no ator a compreensão profunda do papel, da peça, do teatro, ao passo que para o segundo o essencial era a ação externa exercida pela ditadura do diretor. A primeira preocupação dos jovens que como Eisenstein se aproximavam do teatro, logo depois de 1920, era a de lutar contra o naturalismo, considerado expressão característica da arte burguesa, tarefa para a qual eram mais eficazes o método e as idéias de Meyerhold.

A posição antiburguesa de Eisenstein e de seus companheiros não estava incluída dentro de nenhum esquema marxista coerente. Para esses jovens de mais ou menos vinte anos, a ideologia oficial

era alguma coisa ao mesmo tempo viva e desconhecida, da qual sabiam algumas frases e fórmulas ouvidas e lidas aqui e ali, que interpretavam como bem entendiam e adaptavam aos seus propósitos artísticos com a maior liberdade. Naturalmente, para esses filhos e participantes da revolução vitoriosa, o contrário do burguês era sobretudo o proletário, mas para muitos o artista, o boêmio, os próprios desajustados, apareciam como valores de antítese revolucionária pelo simples fato de serem depositários de virtudes excêntricas. Nunca, porém, o contrário do burguês foi o burocrata. Nesses tempos heróicos do não-conformismo duas das figuras mais admiradas pela juventude artística russa foram os poetas Essenine e Maiakovski, cujos suicídios marcaram mais tarde as etapas da entrada da primeira geração intelectual soviética nos tempos do medo, da falsificação e do pessimismo. O qüinqüênio da total liberdade artística, da maravilhosa e fecunda anarquia estética, dos altos momentos do futurismo e do construtivismo russos, ainda é muito mal conhecido e não sabemos quando poderá ser convenientemente estudado. Os membros das atuais academias soviéticas que se dedicam à história do teatro, da literatura, do cinema e das artes plásticas, manifestam em geral o maior desprezo pelo citado período, considerando-o impertinente, confuso e cheio de irresponsabilidade juvenil, e se surpreendem ao constatar a curiosidade dos estudiosos estrangeiros. É provável que alguns acadêmicos soviéticos sintam uma nostalgia secreta por uma época que se confunde com a de sua mocidade, porém o tom mais ou menos automático que empregam para falar sobre ela leva a crer que se limitam a recitar uma versão oficial obrigatória. Aliás, não lhes seria fácil escrever ou falar de forma espontânea e verídica sobre o assunto, sem evocar, por exemplo, o nome de Meyerhold, que aparentemente continua vivo num campo de prisioneiros, esforçando-se em fazer um pouco de teatro com e para os companheiros de infortúnio.

Não seria possível a compreensão do renascimento da vida artística em Moscou a partir de 1920 sem salientar a atmosfera de fé e entusiasmo que é a norma durante os períodos revolucionários. A longa e penosa guerra civil tinha apenas terminado. Para se encontrar um paralelo à desorganização e à miséria então reinantes seria preciso remontar a um pouco mais de um século, ao período da invasão napoleônica. Os grupos de vanguarda teatral que se

constituíam quase nada podiam oferecer aos artistas uma vez que os ensaios geralmente se realizavam depois de um dia de duro trabalho nas fábricas e escritórios. A situação dos jovens *profissionais* era ainda mais precária. Mary Seton conta em sua biografia de Eisenstein as circunstâncias do primeiro encontro do futuro cineasta com Alexandrov. Ambos haviam sido recentemente admitidos no grupo de Meyerhold e ainda não se conheciam. Eisenstein trouxera para o teatro um pedaço de pão preto, duro e bolorento, que deveria constituir a sua única refeição até o dia seguinte, e num intervalo supreendeu o seu futuro colaborador devorando-o às escondidas. Os dois jovens engalfinharam-se ferozmente até o momento em que Alexandrov capitulou, explicando que a tentação fora forte demais, pois há dois dias não comia. Como Eisenstein almoçara na véspera, entregou o resto do pão para o colega, nascendo dessa forma entre os dois a amizade e a colaboração que se prolongariam durante dez anos. O entusiasmo revolucionário nunca é duradouro, e o desenvolvimento da vida artística dependeu naquele período da nova política econômica, a NEP, que provocou no país a atmosfera de relativa riqueza sem a qual as artes dificilmente florescem.

Foi ainda Mary Seton quem até hoje melhor definiu o sentido que teve para Eisenstein o estágio na equipe de Meyerhold. O jovem decorador, ansioso por encontrar uma ocasião de encenar e dirigir peças teatrais, compreendeu que, se por um lado os métodos do mestre facilitavam a eclosão das idéias originais de encenação, por outro lado sufocavam o talento dos intérpretes. Observou que só os atores não muito dotados se moldavam aos desejos de Meyerhold. Com as personalidades artísticas fortes, os resultados não eram felizes. De qualquer forma, a ditadura artística de Meyerhold não oferecia aos seus colaboradores a oportunidade de uma afirmação pessoal e foi num outro grupo, o *Proletkult*, que Eisenstein pode realizar algumas de suas idéias cênicas.

Eisenstein julgou que a melhor forma de eliminar qualquer resquício do odiado naturalismo burguês consistia em abandonar todas as imagens estáticas de um acontecimento, assim como os seus desenvolvimentos lógicos, sendo levado à concepção do *teatro acrobático*, combinação dos princípios da *Commedia dell'Arte*, revelados pelo estudo da renascença italiana, e do espetáculo circense que desde menino o fascinara. O curioso é ter escolhido

para pôr à prova suas idéias uma comédia de Ostrovski, *Um Ingênuo Encontra Sempre um Mais Ingenuo*. A comédia clássica foi inteiramente desmantelada pelo iconoclasta Eisenstein, que introduziu no espetáculo todo o seu gosto pela sátira, pela farsa e pelo absurdo. Eisenstein aboliu o palco e fez construir uma cena derivada da pista do circo, onde utilizou as noções de espaço e tempo com a maior liberdade. Ele realizou, antes de Meyerhold, o teatro de arena. Todos os momentos dramáticos e poéticos, com ou sem diálogos, eram expressos ou completados pela acrobacia. Um sentimento de raiva extrema encontrava forma numa ginástica perigosa, o salto da morte exprimia a exaltação, o lirismo era desenhado por um delicado movimento do equilibrista na corda bamba. O todo era levado num ritmo endiabrado, com muita cor, exigindo dos atores uma prodigiosa vitalidade.

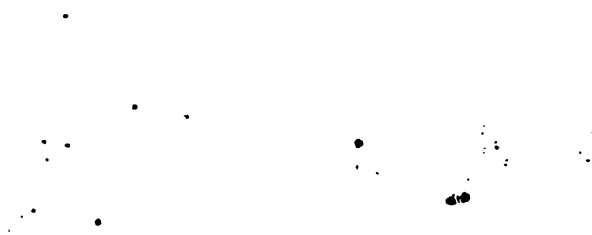
Essa experiência levou Eisenstein à sua primeira tentativa de teorização. Começou por definir o sentido da *atração*, momento espetacular agressivo cuja função é provocar emoções e choques, sensoriais ou psicológicos. Devia-se considerar a *atração* como um elemento essencial e independente da encenação situado nos momentos convenientes. Dentro de uma composição de conjunto onde estivesse assegurada uma unidade temática, deveria estabelecer-se a montagem de *atrações* independentes, escolhidas com uma suficiente margem de arbitrariedade. Eisenstein procurou exemplificar suas idéias citando Chaplin e os mistérios medievais, indicando o cinema e o circo como boas escolas de montagem.

Eisenstein criou uma nova concepção cênica que denominou *Agit-Guignol*, que era na realidade um prolongamento de alguns princípios do teatro acrobático. Para isso utilizou o texto *Escuta, Moscou!*, escrito especialmente por Serge Tretiakov. A novidade maior é que em determinados momentos de uma ação complexa e movimentada ele conseguia fazer voltar as atenções para um pormenor: a mão segurando uma carta, ou o olhar de uma personagem. Era como se fosse um *close-up*.

A adaptação desenvolta e feroz de obras clássicas, a destruição do palco, o tratamento irônico do horror, pareciam insuficientes a jovens demolidores da tradição teatral. Na peça seguinte, *Máscaras de Gaz*, Eisenstein e seus amigos resolveram jogar até as últimas conseqüências a cartada do realismo. Abandonaram a sala do *Proletkult* e se instalaram

no gasômetro de Moscou. Mas, conforme escreveu Mary Seton, "a verdadeira realidade destruiu a ficção realista". Muitos anos depois o próprio Eisenstein ainda se lembrava de como o cheiro do gás e as turbinas aniquilaram e tornaram ridículo tudo aquilo que trouxera de fora, o texto, os atores, as roupas, que em nenhum momento se harmonizaram com o ambiente real.

Eisenstein então compreendeu que ainda lhe restava um recurso — realizar pelo cinema as suas idéias teatrais, o seu antiteatro.



Eisenstein e a massa

11-janeiro-1958

A encenação de *Máscara de Gaz*, peça de Tretiakov, no gasômetro de Moscou, foi um desastre artístico que encerrou a carreira teatral de Eisenstein e o precipitou no cinema. Nesse mesmo ano, em 1924, ele realizou seu primeiro filme, *A Greve*, que num ensaio escrito dez anos depois [1] considerou impregnado de teatralidade, mas onde um objetivo fundamental havia em todo caso sido atingido: a expressão unitária da coletividade operária; de seu meio, a fábrica; e de sua ação, a greve. Ao mesmo tempo que o naturalismo, fora liquidada outra tara burguesa, a concepção individualista de herói. Agora o herói era a massa, que continua como personagem principal na fita seguinte, *O Encouraçado Potemkin*, onde Eisenstein, iluminado pela revelação cinematográfica, integra e desenvolve na nova forma de expressão suas concepções a respeito da montagem de *atrações*, da utilização do pormenor ou dos choques emotivos e sensoriais, situando-se definitivamente entre os grandes artistas do século.

Eisenstein foi o primeiro a usar no cinema coletividades não individualizadas como heróis principais (algumas personagens são destacadas, mas como tipos, e não como indivíduos). A concepção era extremamente corrente na literatura e no teatro soviéticos durante os primeiros anos da revolução. As passagens mais interessantes do livro no qual René Fulop Miller [2] tentou traçar a fisionomia da cultura russa no início da década dos vinte, são a análise e a descrição de tentativas feitas nessa direção. O regime instaurado pela Revolução de Outubro evoca para o ensaísta austríaco uma velha lenda dos camponeses russos, que anunciava o domínio do país por uma fera sem nome, composta de *incontáveis muitos*, que seria a massa, jovem monstro descrito pelo poeta Demian Bedil: "com milhões de pés: um corpo. O calçamento estala". Essa nova entidade era visível sobretudo por ocasião das grandes festas coletivas, como o 1º de maio.

Encorajados pelas autoridades, os escritores procuraram dar dignidade literária à nova personagem. Boris Pilniak escreveu *A Terceira Capital*, mas

1 *Through Theatre to Cinema*, in Film Form — Dennis Dobson Ltd. London, 1951.

2 Editado em português pela Livraria do Globo em 1935. *Espírito e Physionomia do Bolchevismo* teve no Brasil um curioso destino. O original austríaco deve ter sido publicado em 1925 ou 1926 e reflete a situação cultural soviética de uns dois anos antes, o momento do apogeu da virulência vanguardista nas artes e letras. Todas essas manifestações tinham há muito tempo cessado de existir e haviam entrado para o *index* stalinista quando o público brasileiro tomou conhecimento do livro de Fulop Miller. *Espírito e Physionomia do Bolchevismo* contribuiu para a cômica e duradoura associação entre stalinismo e arte moderna que se estabeleceu no espírito de tanta gente, reacionária ou revolucionária.

foram sobretudo escritores de talento menor que se obstinaram no intento. Stepnoi romanceou a revolução numa pequena cidade de forma a não apresentar nenhuma personagem individualizada. Num conto de Malchkin o protagonista é o exército vermelho, e *A Fábrica Bogatir*, de Sossnowski, é um organismo vivo que luta, sofre e espera. "As ruas são nossos pincéis, as praças nossas palhetas", cantava Maiakowski, enquanto se organizavam demonstrações dramatizadas com a participação de milhares de pessoas.

Alguns desses ensaios de teatralização da vida e da história foram um sucesso. O espetáculo mais elaborado do gênero foi montado em Petrogrado. Era a reprodução teatral dos acontecimentos de 21 de outubro de 1917. A ação processava-se alternada ou simultaneamente em três palcos e dois estrados elevados e diante da fachada e no interior do Palácio de Inverno, que três anos antes naquele dia histórico fora tomado de assalto pela multidão revolucionária. Havia cerca de oito mil atores e figurantes. O trovejar abafado dos canhões anunciou a *ouverture*, o poema sinfônico *Robespierre*, executado por uma grande orquestra, enquanto se alçava entre os dois estrados uma ponte em forma de abóbada.

A representação começara numa semi-escuridão, quando subitamente um dos estrados foi iluminado pelos holofotes de navios ancorados no rio Neva. Era o *estrado branco* no qual Kerenski, à frente do governo provisório, recebia as ovações dos capitalistas, generais e eclesiásticos, ao som da *Marselhesa* ridiculamente desafinada. No *estrado vermelho* não se distinguia de início senão uma massa amorfa, mas pouco a pouco, ao som da *Internacional* que se aproximava lentamente, a cena começou a agitar-se e a ser iluminada até o momento em que, aos brados de "Lenine!", a multidão confusa se transforma numa *guarda vermelha*. À medida que o espetáculo se desenvolvia, o público participava cada vez mais na ação, e os vivas aos sovietes ou as vaias ao batalhão feminino de Kerenski eram respondidos por centenas de milhares de vozes. A luta travou-se na escada que ligava os dois estrados; e quando finalmente os membros do governo provisório fugiram para dentro do Palácio de Inverno entreviam-se através das janelas suas silhuetas, enquanto o edifício, sacudido pelos tiros de salva do encouraçado *Aurora*, ancorado no Neva, era tomado pelo povo conduzido pelos bolchevistas.

Essas festas exigiam a mobilização de recursos materiais e humanos em tais proporções que as autoridades públicas, apesar de já terem programadas outras, particularmente *Luta e Vitória*, concebida por Meyerhold, resolveram pôr fim a esses empreendimentos. Lenine, que em matéria de difusão artística limitara-se até então a propugnar a extensão da radiofonia, chegara à conclusão de que a arte mais importante para a Rússia era o cinema. Quando a indústria cinematográfica soviética adquiriu certa consistência, herdou a missão anteriormente executada pelos organizadores das festas teatrais de massas. A fim de saudar o vigésimo aniversário da revolução de 1905, as autoridades soviéticas encomendaram vários filmes. *A Mãe*, de Pudovkin, pertence à série. Eisenstein começou uma obra à qual tinha dado o título de *1905* e que consistia num vasto panorama de diversos acontecimenos daquele período, mas depois de ter filmado cerca de metade do total, resolveu concentrar-se no episódio do motim dos marinheiros do encouraçado *Potemkin* diante do porto de Odessa. A metragem dos outros episódios nunca foi montada e provavelmente se perdeu.

Para comemorar o décimo aniversário da Revolução, Pudovkin e Eisenstein novamente se puseram a postos, um realizando *O Fim de São Petersburgo* e o outro, *Outubro*. Sobretudo este último filme (pois Pudovkin exprimia os acontecimentos mais pela psicologia de personalidades individualizadas), foi concebido num espírito próximo ao da festa teatral das massas. Novamente o encouraçado *Aurora* veio de Cronstadt para bombardear com pólvora seca o Palácio de Inverno. Instalados no edifício, Eisenstein e seus três mil figurantes quebraram mais janelas do que os revolucionários em 1917. Kerenski e seus batalhões femininos continuavam sendo ridiculizados. Mas as semelhanças entre a representação teatral e a fita de 1927 são apenas exteriores. A força da primeira era certo fôlego épico, porém ingênuo e grosseiro, ao passo que *Outubro*, ao mesmo tempo que é percorrido por forças emocionais poderosas, exprime concepções intelectuais, artísticas e pessoais extremamente complexas e sutis. A utilização da montagem e do símbolo, recursos empregados no *Potemkin* de forma direta e simplificada, adquirem às vezes em *Outubro* uma elaboração vertiginosa, tal a ânsia de Eisenstein em dar forma a idéias abstratas ou provocar, com o cinema mudo, efeitos audiovisuais. Por outro lado, Eisenstein esta-

va reconstituindo artisticamente episódios que testemunhara dez anos antes, quando procurava contemplar o mundo com olhos de discípulo de Leonardo da Vinci. O quadro da ação era a Petrogrado barroca que muito cedo aprendera a amar, e talvez inconscientemente ele procurasse certa unidade plástica entre a composição de suas imagens e o estilo da cidade. A própria construção geral do filme sofreu essa influência, que Eisenstein reconhecia quando declarava para Alvarez del Vayo: "*Potemkin* tem alguma coisa do templo grego, *Outubro* é um pouco barroco" [3].

Outubro reaproxima-se do teatro de 1920 pela fidelidade razoável à história e pela utilização da massa como herói principal. Algumas personalidades políticas fundamentais são evocadas e assumem momentaneamente o primeiro plano. Na demonstração teatral a individualidade principal era Lenine, na fita era Trotsky, que oferecia maiores possibilidades dramáticas por ter participado pessoalmente e de forma direta nos debates e conflitos de outubro, ao passo que Lenine tudo dirigira numa discreta clandestinidade. Mas, absorvido pelo trabalho criador, Eisenstein não tomou conhecimento das modificações políticas que se processaram na vida soviética. Quando a fita ficou pronta, Trotsky caíra em desgraça, sendo necessários mais cinco meses de trabalho para refazer a montagem e eliminar todas as imagens em que aparecia a figura do organizador do Exército Vermelho.

Outubro, que é até hoje um dos filmes mais ricos em idéias e estímulos artísticos, foi duramente criticado na Rússia. Eisenstein não estava mais atualizado em relação à situação social soviética. Em 1927 os tempos da massa e do vanguardismo artístico tinham passado, iniciava-se a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista.

3 Citado por Marie Seton em *Sergei M. Eisenstein, A Biography*, Bodley Head, London, 1925. Essa obra fundamental foi traduzida recentemente para o francês e o italiano.

18-janeiro-1958

O crítico soviético Ivan Anisimov, escrevendo em 1931 sobre *Outubro*, reconhecia como de importância capital o fato de Eisenstein ter dado relevo à massa em detrimento do indivíduo, mas ao mesmo tempo o criticava por ter apresentado "a massa privada de seu aspecto individual". A contradição é apenas aparente. No pensamento de Anisimov, a coletividade deveria ser considerada a realidade primeira, mas visualizando-a de forma direta Eisenstein a teria transformado numa entidade abstrata não inserida na dialética da história e objeto de jogos formais, em vez de apresentar as lutas e o destino da massa através de personalidades que a representassem bem e cujos dramas individuais seriam focalizados. A crítica de Anisimov exprime a transição entre a ideologia artística da massa e a do herói, como até certo ponto também o fez Eisenstein ao realizar o seu quarto filme.

A Linha Geral deveria ter sido o seu terceiro filme, porém Eisenstein o abandonara para fazer *Outubro*. Quando retomou o trabalho interrompido, sentiu que o projeto original estava ultrapassado, tanto pela evolução de suas idéias artísticas quanto pelas transformações da vida soviética. Deixou de lado todo o material já filmado e se esforçou em realizar uma obra na qual a massa ou os tipos fossem substituídos por personagens verdadeiras, na qual a carne e o osso da humanidade corrente servissem de veículo discreto às forças sociais e históricas.

A introdução de personagens não significou o emprego de atores profissionais. Quando o crítico americano W. H. Dana lhe perguntou se iria fazer representar atores do Teatro de Arte de Moscou, Eisenstein respondeu: "O Teatro de Arte de Moscou é meu inimigo mortal. É a antítese exata do que procuro fazer. Ele enfileira as emoções uma atrás das outras a fim de criar a ilusão do realismo. Eu tiro fotografias da realidade e as monto em seguida de forma a produzir emoções. Não sou um realista. (...) Afasto-me do realismo para atingir a realidade".

Apesar de o filme ter uma personagem principal, a camponesa Marfa Lapkina, estamos ainda

muito longe de construção dramática em torno de aventuras individuais como, segundo Anisimov, seria de se desejar. O conflito central é entre os *kulaks*, camponeses mais ou menos enriquecidos durante a vigência da nova política econômica de Lenine, e o progresso da mecanização e sovietização da agricultura. Como naquele período as armas empregadas eram sobretudo o exemplo e a persuasão, alguns críticos e historiadores proclamaram apressadamente que, depois da ação guerreira nas cidades, Eisenstein pintara a revolução pacífica no campo. Na realidade, a revolução no campo ainda não se processara e, quando Stálin começou a coletivização forçada da agricultura, ela se revelou incomparavelmente mais mortífera e historicamente mais decisiva do que a guerra civil decorrente da tomada do poder pelos bolchevistas.

Na semana passada li dois telegramas da Rússia com o seguinte título e subtítulo: "A filosofia de vida do homem soviético. As vacas leiteiras soviéticas sobrepujarão as norte-americanas". O primeiro telegrama referia-se a uma propaganda radiofônica ateísta na qual se dizia que as crenças religiosas se originaram nos fenômenos da natureza, e o outro dizia respeito, como o título indica, aos sucessos da pecuária soviética. Essa fortuita e um pouco cômica montagem jornalística evoca imediatamente os dois momentos mais altos de *A Linha Geral*, um dos quais é a extraordinária seqüência da procissão religiosa para pedir chuva. O gosto de Eisenstein pela acumulação barroca na composição das imagens, revelado em *Outubro*, manifesta-se novamente na utilização plástica das barbas dos mujiques e dos objetos litúrgicos. A intenção consciente de Eisenstein era fazer ateísmo, porém o gosto pelas formas, o ritmo singular, com algo da dignidade e do esplendor de um cerimonial religioso, obtido pela montagem, e provavelmente sua fascinação latente pelo fenômeno do misticismo, dão à cena uma amplidão e uma ressonância que escapam certamente aos objetivos originalmente procurados. Acaba-se com a impressão curiosa de que, exetuando o padre, que é tratado de maneira irônica, todos — autor e personagens — comungam no êxtase.

A cena mais célebre do filme, a estréia da desnatadeira de leite, tem também alguma coisa de religiosa e ao mesmo tempo de erótica. Na União Soviética encorajava-se a dignificação artística dos objetos prosaícos portadores de progresso, mas Eisenstein foi além, tentando de certa forma dar uma

aura sacra à batedeira mecânica de leite. Ele escreveria mais tarde: "Não é o Santo Graal que inspira a dúvida e o êxtase, mas uma desnatadeira". Por outro lado, não deixava de ter razão o crítico inglês citado por Marie Seton, que associava a seqüência ao desenvolvimento e à plenitude da experiência amorosa.

É agrícola e impregnada de certa tonalidade erótica e seqüência de *A Linha Geral* onde aparece um Eisenstein lírico, insuspeitado nas obras anteriores: o sonho de Marfa. Trata-se do casamento, com grinaldas e festa, da vaca da cooperativa com o touro emprestado pela fazenda experimental do Estado, cena em que a poesia bucólica termina por dominar as aparências de humor surrealista. Os amores dos recém-casados são tumultuosos, as perspectivas da abundância socialista são simbolizadas pelas torrentes de leite que caem do céu. O artista que cria dentro do esquema da luta pelo comunismo e o antigo discípulo de Leonardo são porém o mesmo homem, e Eisenstein não hesita em contrastar uma camponesa adormecida com o rosto da Gioconda.

A ordem cronológica exigiria que depois de *A Linha Geral* se comentasse *Que Viva México*!, obra inacabada, conhecida somente através de montagens efetuadas por pessoas completamente estranhas às intenções artísticas de Eisenstein. Com o tempo, novos e maravilhosos destroços da obra estão-se tornando conhecidos. No congresso de história do cinema de outubro do ano passado, em Paris, Jay Leyda apresentou quatro horas de projeção de fragmentos tirados do estoque de negativos recentemente encontrados na América. Quanto melhor se conhece *Que Viva México*!, mais se acentua a impressão de que esse filme teria se harmonizado pela montagem com a primeira fase soviética de Eisenstein, e com a segunda pela preocupação cada vez maior com a composição plástica das imagens. Será difícil imaginar, por outro lado, como se situaria em matéria de construção dramática, em relação à ideologia oficial cinematográfica então imposta na Rússia.

Quando Eisenstein voltou ao seu país, não só estavam no index as concepções de montagem de que fora o principal criador, como também era considerada subversiva a antiga palavra de ordem "abaixo a intriga dramática". É possível, aliás, e alguns aspectos do projeto mexicano o demonstrariam, que Eisenstein se inclinasse espontaneamente ao

reexame do problema do argumento cinematográfico. Os longos anos de inatividade criadora indicam em todo caso sua dificuldade em prosseguir a carreira na nova atmosfera. Dispondo-se a recomeçar a filmar, foram-lhe impostos o emprego de atores profissionais e a escolha de um roteiro com um conflito bem individualizado. Entre os membros de sua nova equipe destacava-se Elena Telecheva, do Teatro de Arte de Moscou, e reputada professora de arte dramática segundo os princípios de Stanislavski.

O ponto de partida da nova fita de Eisenstein, o *Prado de Bejin*, era um conto de Turgueniev adaptado e atualizado a fim de refletir a luta pela coletivização no campo. O centro dramático era o conflito entre um *kulak* irrecuperável e seu filho, o menino Vitia, militante e mártir das novas idéias, que acaba assassinado pelo pai. Na medida em que avançava em seu trabalho, Eisenstein punha cada vez mais em plano secundário os dados ideológicos do roteiro e os substituía por preocupações artísticas de ordem mais pessoal, e sobretudo pelo interesse crescente que manifestava pelas experiências místicas dos santos e pecadores. Algumas testemunhas da época descrevem-no obcecado pela tragédia do Cristo, e freqüentemente lendo a Bíblia. O tema cristão do sacrifício do inocente foi uma constante do cinema soviético clássico, porém a tendência de Eisenstein era situar o jovem herói de *Prado do Bejin* como uma criança eleita para a missão divina de proteger as colheitas da fazenda coletiva. Os sentimentos ambivalentes e o conflito interior de Eisenstein a respeito da religião continuavam no entanto a assumir traços de violento anticlericalismo, e uma das seqüências mais elaboradas do filme era a destruição e o incêndio de uma igreja. Algumas pessoas viam, porém, nas imagens de pombos que escapavam ao fogo, o símbolo tradicional do Espírito Santo.

O Prado de Bejin foi desaprovado pelas autoridades superiores e sua distribuição proibida. Boris Chumiatski, chefe da indústria cinematográfica, executou o filme num artigo do *Pravda* em que acusa Eisenstein de dilapidar os dinheiros públicos e de transformar um episódio socialmente determinado da luta de classes num conflito entre forças elementares da natureza, num duelo abstrato entre o Bem e o Mal. Não foram perdoados ao cineasta os halos de luminosidade que envolviam a figura do menino Vitia, nem de ter dado ao chefe de um comitê político o comportamento de um santo bíblico.

O fracasso de Eisenstein em harmonizar o seu gênio com a situação existente na União Soviética parecia definitivo. Quando, em 1937, foi preso Isac Babel, um dos autores do roteiro do *Prado do Bejin*, tanto Meyerhold, mestre de Eisenstein, como Sergio Tretiakov, companheiro do teatro de vanguarda, já haviam sido tragados pelo grande expurgo stalinista. Parecia ter chegado a hora do autor do *Potemkin.* Apesar de inocente, Eisenstein foi poupado e ainda pôde participar, a seu modo e com relativo sucesso, do culto cinematográfico aos heróis Alexander Nevski e Ivan, o Terrível, e através deles, a Stálin.

Eisenstein e o herói

25-janeiro-1958

"Pretende-se que os mujiques russos, enfadados com a beleza dos tratores e das desnatadeiras, se tenham zangado e exigido dramas sentimentais". É mais ou menos nesses termos irônicos que Bardèche e Brasillach descrevem as modificações sofridas pelo cinema soviético no início da década dos trinta. É difícil verificar qual foi o papel de eventuais exigências do público nessas modificações, e a expressão *dramas sentimentais* não dá uma idéia precisa do tipo de cinema encorajado pelas autoridades naquele período. O que se propugnava para o cinema, e também para o teatro e a literatura, eram histórias tratadas segundo as normas tradicionais da ação dramática, mas imbuídas da ideologia oficial. No início as personagens principais eram figuras que, sendo ou não membros do partido, representavam certa média do povo russo. Um filme como *Caminho da Vida*, de Nicolau Ekk, caracteriza bem essa fase cinematográfica. Pouco a pouco foi-se dando um relevo cada vez maior às personalidades excepcionais, aos heróis, como por exemplo no excelente *Tchapalev*, de Vassiliev.

O culto ao herói individualizado desenvolveu-se na Rússia paralelamente ao poder político de Stálin, o qual atingiu, numa época ainda próxima às monstruosas proporções conhecidas. No meio da década dos trinta, Stálin já era herói máximo glorificado pelos literatos, historiadores, artistas plásticos, dramaturgos e cineastas. As lisonjas a ele dirigidas não tinham limites. Victor Sérge cita num de seus livros [1] um poema difundido pela imprensa soviética, verdadeiro ensaio de divinização do ditador:

1 — *Destin d'une Révolution* — Grasset, Paris, 1937.

"O' grande Stálin, ó chefe dos povos
Tu que fizeste nascer o homem
Tu que fecundaste a terra
Tu que rejuvenesces os séculos
Tu que fazes florescer a primavera
Tu que fazes vibrar as cordas musicais
. . . . . .
Tu, esplendor de minha primavera, ó Tu
Sol refletido por milhões de corações".

A renovação do culto não se limitou aos heróis da atualidade. No terreno ideológico, o nacionalismo soviético substituía-se ao internacionalismo comunista. A nova doutrina procurava raízes no passado, e as autoridades pediam aos artistas para colaborarem no esforço de restauração do culto às grandes figuras históricas russas. Alexis Tolstoi escreveu *Pedro, o Grande*, do qual se tiraram dois filmes. Essas obras, a literária e as cinematográficas, foram calorosamente recebidas nos meios oficiais, pois não só satisfaziam com talento as exigências da revalorização de um herói tradicional como também insinuavam habilmente um lisonjeiro paralelismo entre o tzar Pedro e Stálin.

Depois do desastre do *Prado do Bejin*, tentativa de *drama psicológico*, Eisenstein escreveu a habitual autocrítica onde declarava: "Minha próxima obra será heróica no espírito, militante no conteúdo e popular no estilo. Que a ação se situe em 1917 ou em 1937, o filme estará a serviço da marcha vitoriosa do socialismo. Preparando tal filme, vejo o caminho através do qual despojarei meu método criador dos últimos resquícios do individualismo anarquista". Eisenstein não citava as datas ao acaso, pois planejava um filme em torno da guerra da Espanha, então em pleno desenvolvimento, e outro sobre a formação do Exército Vermelho. Os projetos foram vetados por seu inimigo Boris Chumiatski. Pouco tempo depois, porém, o chefe da indústria cinematográfica foi expurgado como sabotador e a atmosfera tornou-se mais propícia a Eisenstein. Mas para prosseguir sua carreira precisou enquadrar-se na voga de glorificação dos heróis históricos. Além da imposição de um gênero, Eisenstein teve de aceitar condições de trabalho que restringiam bastante sua liberdade. Não era mais o chefe todo-poderoso da equipe. A tarefa de seu co-roteirista Pavlenko consistia em impedir que Eisenstein recomeçasse os *erros* do passado, e o assistente de direção Vassiliev estava atento a fim de que no momento da filmagem não fosse desobedecido o roteiro, narração simplificada e direta da epopéia dos russos do século XIII, que conduzidos pelo Príncipe Alexandre Nevsky, derrotaram os cavaleiros teutônicos.

Alexandre Neysky, como os outros filmes históricos da época, refletia a atualidade política, a orientação do governo soviético frente à Alemanha hitlerista e ao Japão. O estilo do filme é uma combinação entre a epopéia popular impregnada de espírito folclórico e um espetáculo de ópera, cuja cenografia e

vestuário foram cuidadosamente desenhados por Eisenstein. Apesar do cerceamento da ação criadora, o cineasta impôs ao filme sua marca pessoal. O papel da Igreja nos massacres de Pskow ou as missas no acampamento teutônico continuam a exprimir sentimentos contraditórios diante da religião. O que houve de mais novo em *Alexandre Nevsky* foram os efeitos audiovisuais. Com efeito, Eisenstein soube utilizar as qualidades por assim dizer plásticas e não puramente ilustrativas da partitura de Prokofief, o qual demonstrou uma compreensão profunda pelas intenções do cineasta. Foi no entanto a seqüência da batalha que realmente provocou entusiasmo entre os velhos admiradores do realizador. Eisenstein explica num de seus ensaios como essa passagem foi influenciada pela luta entre o exército de Satan e as falanges celestes, como a descreve Milton no *Paraíso Perdido*. Mas o que no filme conferiu à parte inicial da batalha uma beleza imortal foi a estupenda maestria com que, pela última vez, Eisenstein utilizou a montagem.

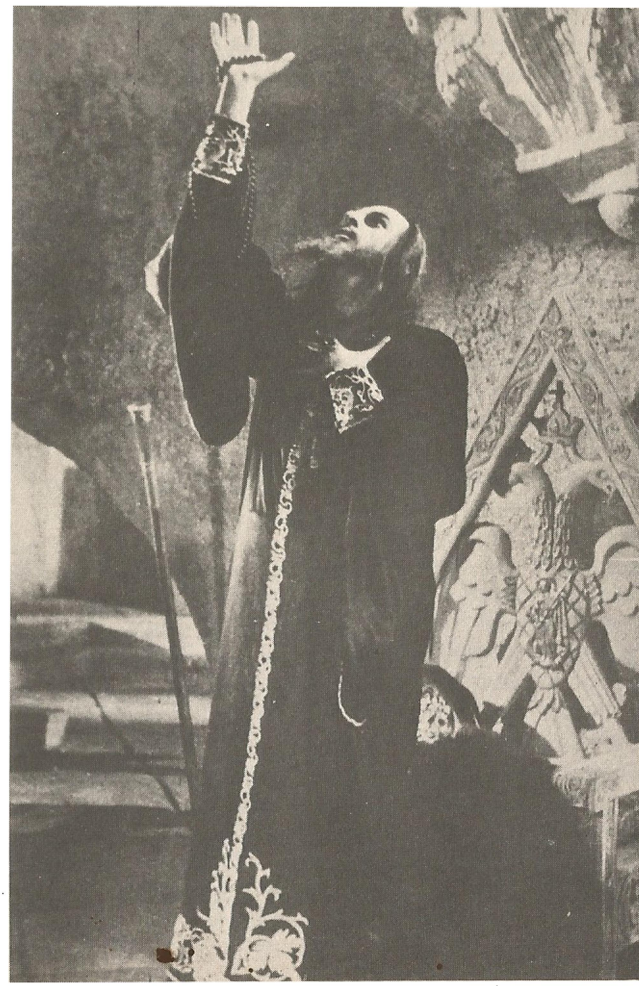
A apresentação de *Alexandre Nevsky* em Moscou, em fins de 1938, foi um triunfo. O próprio Stálin felicitou Eisenstein, que da noite para o dia novamente foi considerado um herói nacional. Aparentemente, porém, ele recebeu os prêmios e as condecorações entre amargurado e irônico, perguntando-se se aquele sucesso não se devia antes de mais nada aos colaboradores designados para coagir o seu trabalho. Esse estado de espírito refletia uma excessiva severidade consigo próprio. Não há em *Alexandre Nevsky* nenhuma capitulação artística básica. Impossibilitado de aprofundar a seu modo a personalidade do herói que devia retratar, Eisenstein foi levado a salientar dramaticamente outros aspectos do filme, deixando a figura central do príncipe singularmente remota.

Menos de um ano depois do lançamento da fita, a Rússia modificou sua política exterior, assinando o famoso pacto germano-soviético, o que, momentaneamente, retirou toda atualidade ao filme de Eisenstein. O cineasta, agora uma personalidade artística oficial, precisou participar da nova situação, falando pelo rádio aos alemães e empreendendo a produção teatral em Moscou de *As Valquírias*, de Wagner. A origem da iniciativa foi circunstancial, mas logo Eisenstein se apaixonou pela tarefa, que foi provavelmente a mais importante experiência do período final de sua carreira.

O sucesso permitiu que Eisenstein tivesse no-

vamente as mãos livres na realização de seu próximo filme, *Ivan, o Terrível*, sua última obra. O projeto previa uma trilogia, porém apenas dois filmes foram produzidos e só o primeiro distribuído.

A parte conhecida da fita continua, treze anos depois de sua estréia, a desconcertar e desafiar a crítica. Levando até as últimas conseqüências algumas constantes de sua obra, como preocupação pela composição das imagens, e as experiências recentes de *Nevsky* e de *As Valquírias*, Eisenstein transformou o cinema numa estranha e suntuosa ópera plástica e sonora. Quanto melhor se conhecem os últimos trabalhos teóricos de Eisenstein, mais aparece *Ivan* como primeira ilustração de idéias artísticas originais e profundas.



Ivan, o Terrível

Desta vez Eisenstein resolveu aprofundar a psicologia de seu herói e para isso foi levado a associar a personagem histórica não só com o correspondente nos tempos modernos, Stálin, mas também com sua própria experiência de homem e artista. O resultado desse amálgama é extremamente complexo: as primeiras tentativas de análise pormenorizada dos componentes, feitas por Marie Seton, são freqüentemente pouco convincentes. Em todo caso, Eisenstein foi fiel a um princípio que enunciara em 1939: "A tarefa da arte é tornar tangíveis as contradições do ser". *Ivan* assumiu a ambigüidade característica de tantas obras de arte, sendo considerado por uns como um libelo contra a ditadura, enquanto outros o interpretam como uma justificação e apologia do regime stalinista. Isso quanto à primeira parte. A ambigüidade da segunda deve ter parecido excessiva às autoridades soviéticas, que proibiram a sua exibição. Os fragmentos publicados do roteiro indicam que Eisenstein perdera ainda mais uma vez o sentido das conveniências políticas.

Em determinada seqüência ele introduziu o tema da responsabilidade do indivíduo pelo terror político. O tzar Ivan, envelhecido e angustiado, encontra-se numa catedral; ao fundo vê-se um afresco representando o julgamento final. Um monge recita uma interminável lista de nomes de pessoas assassinadas, e outras duas personagens presentes comentam os acontecimentos: "mil e quinhentas pessoas foram executadas em Novgorod". Os lábios trêmulos de Ivan murmuram: "Não foi cólera, nem maldade, nem ferocidade. Elas traíram a causa do povo". Os comentários continuam: "Cento e setenta mosteiros foram pilhados e destruídos". O tzar sussurra: "Não foi em meu proveito, não foi por ambição. Foi pela Pátria. Não foi por selvageria, mas por razão de Estado". Ivan olha para o Cristo do Julgamento Final, esperando uma resposta para sua angústia. Mas a imagem permanece muda e impenetrável. Ivan atira-lhe a bengala, bate com os punhos e a cabeça no muro e com a face ensangüentada continua a implorar um sinal do Cristo, um bálsamo para sua alma atormentada.

Essa e outras passagens do filme foram severamente julgadas pelas autoridades e em sua última autocrítica Eisenstein escreveu: "Conhecemos a vontade forte e o caráter firme de Ivan, o Terrível. Isso excluirá a existência possível de dúvidas? É difícil imaginar um homem que, tendo realizado em seu tempo coisas incríveis e sem precedentes, não te-

nha deliberado sobre a escolha dos meios, ou não tenha conhecido dúvidas sobre a maneira de agir numa ou noutra situação. Por outro lado, será possível que a essência dessa poderosa personalidade do século XVI tenha residido nas dúvidas, e não numa luta sem compromisso contra elas? O centro da atenção é e deve ser Ivan, o construtor, o criador de um novo poderio russo, forte e unido. Eu trai o sentido da verdade histórica nesta segunda parte. A resolução do Comitê Central é justa e bem fundada". Satisfeito o ritual e sentindo aproximar-se o fim, Eisenstein dedicou o tempo que lhe restava a uma última tentativa, fazer avançar um pouco mais a elaboração de seus trabalhos teóricos.

Anteontem, dia 23 de janeiro, comemorou-se em todas as cinematecas do mundo o sexagésimo aniversário do nascimento de Sergei Mihallovitch Eisenstein. Desde o início do ano passado a Cinemateca Brasileira projetara para esta ocasião uma retrospectiva da obra completa do cineasta russo. A situação de penúria em que se encontra, obrigou, porém, o adiamento do projeto. Este artigo é o último de uma série que foi escrita numa irrisória tentativa de compensação.

Ausência de Tolstoi

Fevereiro-1958

O espetáculo cinematográfico *Guerra e paz* oferece ocasião para o prosseguimento do debate em torno da validez da transposição de obras literárias, que é uma constante do cinema desde os seus primórdios. Ainda hoje, apesar do apreciável desenvolvimento da profissão de escritor cinematográfico, calcula-se em mais de um terço do total o número de fitas cujo ponto de partida é uma obra literária. A já longa experiência demonstra não existir relação necessária entre o nível artístico do texto literário e o de sua adaptação cinematográfica. *The Clansman* e *The Leopard's Spots*, duas novelas medíocres, e o próprio nome do autor, Thomas Dixon, são lembrados apenas porque foram os textos de base que Griffith utilizou em *O Nascimento de uma Nação*. O romance *Mc Teague*, de Frank Norris, há pouco reeditado, ocupa no panorama da cultura moderna uma posição incomparavelmente modesta frente a *Greed*, sua transposição para o cinema realizada por Stroheim. Por outro lado, a mediocridade ou as qualidades artísticas do original e da adaptação podem ser equivalentes, como foi o caso de *Gone with the Wind* ou de *Le Diable au Corps*, de Radiguet, filmado por Autant-Lara. Existem finalmente os casos em que os filmes são inferiores aos textos que os inspiraram, sendo essa a regra para as incontáveis vezes em que o cinema se aventurou a interpretar as obras-primas da literatura. O fenômeno é lógico, e valerá a pena examiná-lo mais de perto em outra ocasião, bastando por ora lembrar que não tem relação com a tão falada especificidade da literatura ou do cinema, ou com a pretensa incomunicabilidade entre os dois gêneros. Se até hoje as adaptações de Stendhal à tela têm sido mais ou menos infelizes, algumas passagens de *Senso*, de Visconti que não tem ligação direta com a obra stendhaliana, refletem as ricas possibilidades de um *beylismo* cinematográfico. Ultimamente, aliás, tem havido filmes cujo nível artístico nada tem de afrontoso aos textos clássicos que os inspiraram. Não é tanto em algumas boas adaptações de Shakespeare que penso, mas sobretudo nos filmes onde o respeito formal pela

obra original foi substituído por um esforço de fidelidade ao seu espírito, como no *Il Cappotto*, de Lattuada, inspirado em Gogol, ou na fita de Kurosawa baseada em *O Idiota*, de Dostoievski.

A insatisfação que nos causa *Guerra e Paz* não se deve a nenhuma vulgarização excessiva. O nível do espetáculo é alto sob muitos aspectos, as personagens e situações que comporta foram todas calcadas no romance. Na maior parte do tempo, porém, o espírito de Tolstoi lhes inculcara se evaporou na transposição. Houve ainda algo pior do que a incapacidade em captar a natureza das personagens ou o sentido das situações: em algumas seqüências a fita procurou valorizar precisamente aquilo que nas passagens correspondentes o romancista negou e destruiu, como os clichês históricos convencionais herdados do romantismo, pelos quais Tolstoi tinha horror. Exemplo característico é a cena em que, pouco antes da batalha de Borodino, Napoleão recebe da imperatriz o retrato do filho. Tolstoi faz a descrição de acordo com os relatos históricos, mas procura demolir o lado *image d'Epinal* do episódio, tentando para isso imaginar os pensamentos do imperador naquele instante: colocado diante do retrato, ele age sabendo que o que então disser ou fizer ficará registrado na história. A contemplação muda, seguida da exclamação comovida: "o Rei de Roma!", e finalmente a ordem de cobrir o retrato para que o filho, muito jovem, não assista a batalhas, tudo, segundo Tolstoi, foi calculado para o efeito dramático. Ora, na fita o comportamento de Napoleão é levado a sério e a cena é recomposta exatamente na forma contra a qual o escritor russo se insurgira.

Tolstoi se esquivava das convenções sentimentais não só nos episódios históricos mas também nas passagens propriamente romanescas do livro, como se vê na morte do princípe André. Quando lhe trazem o filho para o último adeus, a cerimônia não tem para ele a menor importância emocional. Se alguma coisa ainda o prendesse à vida, seria o amor por Natacha, mas na realidade suas derradeiras reflexões não têm muita relação com situações terrenas. Ele beija e abençoa o filho unicamente para satisfazer ao que se espera de um agonizante. Na fita procura-se a autenticidade dramática de gestos ditados pelas convenções, desvanecendo-se dessa forma o drama verdadeiro, o "simples e solene mistério da morte".

Algumas idéias gerais caras a Tolstoi, metódica e insistentemente repetidas no livro, são frontalmen-

te negadas pela fita. O escritor considerava a ciência militar como um *bluff* irrisório, e não via relação de causa e efeito entre a vontade dos indivíduos — fossem eles Napoleão, Alexandre ou Kutusov — e os acontecimentos históricos, mesmo algumas batalhas bem delimitadas no tempo e no espaço. Admirava Kutusov porque o sentia próximo de suas idéias. Diferentemente de Napoleão, que sempre fazia planos e dava ordens, o generalíssimo russo tomaria o mínimo de iniciativas, procurando às apalpadelas sentir o rumo espontâneo dos acontecimentos para a eles se adaptar de forma quase passiva. Como figura humana o Kutusov da fita é uma personagem intensamente *tolstoiana*, porém os realizadores cinematográficos o fazem, desde Austerlitz, prever lucidamente o rumo dos acontecimentos, e agir em conseqüência, assim destruindo todo o pensamento não-conformista de Tolstoi sobre o mecanismo da história.

King Vidor só leu *Guerra e Paz* depois de ser consultado para dirigir o filme. O mestre americano já declarou ter dirigido vários filmes "exclusivamente do ponto de vista de um caráter" e estar satisfeito com os resultados desse método. Como ele influiu bastante na fita, desde a elaboração do roteiro, sua familiaridade de última hora, necessariamente superficial, com o romance, assim como suas preferências metodológicas, marcaram bastante o resultado final. O estudo de Aldo Paladini [1] sobre os sucessivos tratamentos da história mostra que o primeiro, escrito por italianos, procurava conservar-se fiel ao espírito de Tolstoi. Os ingleses, encarregados do segundo tratamento, deram as costas a Tolstoi ao procurar, por exemplo, desculpar a súbita e devoradora paixão de Natacha por Anatolio Kuraguine. O papel de Irving Shaw, autor do roteiro definitivo, foi estabelecer um compromisso entre as duas tendências. De qualquer forma, de acordo com o esquema de King Vidor, o filme precisou ser construído em torno de uma personagem. Se existe no romance uma figura principal, é certamente a de Pierre Besuchov. Mas sua escolha iria contra as normas habituais do espetáculo cinematográfico, ao passo que a de Natacha as satisfaria todas. Na grande sinfonia tolstoiana, Natacha é um tema lírico menor. A fita construiu-se em torno dela, se bem que a fidelidade, mesmo desvirtuada, a Tolstoi, tenha obrigado os realizadores a tentar desenvolver um pouco os tipos de Pierre e do príncipe André.

1 *Guerra e Pace, Cappelli editore*, 1956.

A reconstituição dos ambientes foi empreendida com um gosto e uma fidelidade estilística notáveis, o mesmo acontecendo com as roupas, exceto as de Natacha, executadas segundo um acentuado critério de modernização. O relevo excessivo dado à personagem e sua modernização facilitaram sobremaneira o golpe final desferido contra Tolstoi pelos realizadores da fita: em vez da atriz encarnar a personagem, é Natacha que se transforma em Audrey Hepburn.

O desconfiado Tolstoi não ficaria surpreendido com esses dissabores. Numa carta escrita a seu amigo Pogodine em março de 1868 [2], explica que as idéias que vivificam *Guerra e Paz* não são o paradoxo de um instante, mas o fruto do trabalho intelectual de toda a sua vida até aquele momento. Ele prevê porém que "o que elogiarão no meu livro será uma cena comovente com uma senhorita, ou tolices do mesmo gênero. O essencial será ignorado".

2 Citada por Pierre Pascal na introdução da edição Pléiade.

Sombra e reflexo

8 fevereiro-1958

Qualquer meditação cinematográfica mais ambiciosa leva à interrogação sôbre as origens das primeiras manifestações artísticas do homem. A reprodução, a representação de formas é um dado humano subjetivo e objetivo em estado natural, que se manifesta nas imagens mentais do sonho e da lembrança e se realiza exteriormente pela sombra e pelo reflexo na água. O assunto torna-se interessante quando constatamos o desejo do homem de dar permanência a essas representações, lançando mão de artifícios, moldando formas na argila ou traçando-as na parede da caverna. O assunto básico é a caça; a fatura dos animais tende ao realismo do reflexo, e a do caçador, muito mais rara, sugere a estilização da sombra. Quanto às motivações, não há muita disputa entre as teorias naturalistas e espiritualistas a respeito de seu caráter propiciatório e mágico, idéia que continua aceitável, apesar da tentativa de um autor marxista contemporâneo de substituí-la por fórmulas como "a necessidade que sentem a inteligência e a sensibilidade humanas de entrar em comunhão íntima com as coisas e os acontecimentos" [1]. O marxismo não é responsável pela frouxidão do pensamento do autor, e outro escritor [2] às vezes excessivamente impregnado de dialética materialista aceita o caráter mágico dos primeiros registros de formas, precisamente porque, como historiador e sociólogo, constata a permanência do fenômeno nas diferentes formas conhecidas de representação visual, inclusive, ou mesmo, na mais atual, a cinematográfica.

A imitação das formas, a sua fixação em imagens, é inseparável da sugestão dos movimentos e, provavelmente, do desejo de projetá-los. As efêmeras projeções de sombras produzidas originalmente pelo jogo das mãos, naturalmente não deixaram traços, mas sabe-se que há mais de cinco mil anos eram praticadas pelos feiticeiros — Wayang — nos muros das cavernas de Java, pressentindo-se a sua existência no culto dos mistérios da Grécia arcaica, ao qual se ligaria como eco distante o mito platônico do livro sétimo da *República*. O Islam conheceu

1 Virgilio Gilardoni *Naissance de L'Art*, Editions de Clairefontaine, Paris, 1948.

2 Edgar Morin — *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*, Les Editions de Minuit, Paris, 1956.

cedo o jogo das sombras e quando os franceses chegaram à Algéria há pouco mais de um século ainda o encontraram em sua plenitude profana, constituindo o único espetáculo de representação da comunidade. Na primeira década de nosso século ainda estava extremamente vivo no Império Otomano o *Karagos*, denominação genérica para o teatro de sombras derivada do nome do personagem principal, espécie de Arlequim árabe, e apesar de mortalmente golpeado pela concorrência do cinema, ainda não desapareceu completamente da Turquia moderna.

No Ocidente a representação elaborada de sombras, denominadas chinesas para simplificar sua variada origem asiática, foi tardia e posterior ao desenvolvimento do *espetáculo de reflexos*, produto das sensacionais descobertas da Renascença, a câmara escura e a lanterna mágica. Os homens que imaginaram e construíram esses aparelhos, Della Porta, os padres Kircher e Millet de Chasles, eram sábios e ao mesmo tempo praticantes de uma magia ingênua até para a época em que viviam. Della Porta ao mesmo tempo descreve de forma definitiva a câmara escura e suas propriedades e cuida de receitas mágicas para, por exemplo, tornar as mulheres menos tagarelas. O padre Kircher desenha figuras fantásticas numa placa de vidro, projeta-as com a lanterna mágica que construíra, e fica tão impressionado com o resultado que abandona os trabalhos, julgando-se um instrumento do diabo.

Não é nosso propósito traçar aqui a história da lanterna mágica até o seu momento espetacular mais alto, o Fantascópio, que o belga Robertson exibiu em Paris nos tempos da Revolução Francesa, e sôbre o qual valeria a pena falarmos um dia. Basta por ora indicar que o que caracterizava seu repertório era, como o nome indica, o gosto pela magia, pelo fantástico, pelo demoníaco. Somos tentados a explicar essa preferência reportando-nos às origens, à atmosfera ambígua de ciência e magia na qual nasceram os aparelhos. Mas gostaríamos hoje sobretudo de perguntar, com Edgar Morin, até que ponto podemos considerar esses diferentes registros e projeções de formas e imagens, tais como o teatro de sombras, os reflexos da lanterna, a própria fotografia e o cinema, como emanações do mais constante e profundo substrato mágico do homem.

No sentido psicológico o simples registro das imagens já é uma projeção, é a tendência para a idéia de que tudo tem o seu *duplo*, que no homem

moderno só se manifesta integralmente na alucinação. Morin acha que o *duplo* — talvez o único grande mito humano universal — constitui a imagem fundamental do homem, "anterior à consciência íntima de si próprio, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação, assim como na representação pintada ou esculpida, fetichizada e magnificada nos cultos e religiões da sobrevivência". A luta do homem contra a erosão do tempo, diz ainda Morin, fixa-se de maneira privilegiada na imagem, sendo o fenômeno, em última instância, a projeção da individualidade humana numa imagem que se lhe tornou estranha. Mas, insiste ele, se para o homem arcaico o duplo se mostra no reflexo da água ou do espelho, a sua presença é muito mais manifesta nas formas naturais e impalpáveis da sombra.

Atrofiou-se com o tempo o prestígio da sombra e do reflexo, e a fascinação pelo duplo que subsiste no homem moderno é sobretudo suscitada pela arte e pelo fato cinematográfico. Não penso que seja por acaso que os mais inspirados momentos dos escritos de Bela Balasz [3] descrevem o papel da sombra no cinema ou o reflexo do rosto de Asta Nielsen num espelho.

Em si sombra e reflexo, o cinema introduz com admirável perseverança, no mundo imaginário que constrói, temas ligados à sua mais íntima natureza.

Deslocando o exame, mas numa ordem de idéias próxima — a da vivência do sentimento do duplo nos atores — penso não ser inútil lembrar o que já escrevi a propósito de Erich von Stroheim: até certo ponto tudo se passa como se o personagem imaginário sugasse a realidade do original vivo, para em seguida lhe insuflar como conteúdo o produto ilusório da imaginação. Para acrescentar mais um traço a essa série de sugestões basta lembrar o parentesco íntimo do mecanismo psicológico fundamental do espectador cinematográfico, a projeção-identificação, com o fenômeno da duplificação. E poderemos concluir, completando a fórmula do autor de *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*: de caverna em caverna, das de Java ou dos mistérios gregos, até os salões obscuros da lanterna de Robertson ou de Lumière, reviverá animadas "as sombras fundamentais do universo dos duplos".

3 *Theory of the Film*, Dennis Dobson Ltd., London, 1952.

Orson Welles, o americano

15-fevereiro-1958

A qualidade da literatura cinematográfica é tão inferior que livros medíocres acabam adquirindo importância. Devem-se a um autor inglês de segunda categoria as melhores biografias existentes de Eric von Stroheim e Orson Welles. Peter Noble, o escritor em questão, revela-se capaz de reunir uma documentação ponderável, mas nunca a utiliza de forma coerente. O livro sobre Stroheim é um acúmulo bastante desconexo de dados. A falta de penetração crítica e má qualidade da composição impedem que os elementos recolhidos sobre a obra e a vida do cineasta adquiram sentido e relevo.

The Fabulous Orson Welles [1] não é melhor. Peter Noble se desincumbe mal da tarefa de situar no tempo e distribuir pelos vinte capítulos do livro os numerosos testemunhos e documentos fornecidos por muitas dezenas de pessoas que privaram com Welles em diferentes momentos, desde sua infância de menino prodígio até à volta do filho pródigo à América. Fica evidenciado que o nível intelectual do autor não é mais alto do que o da maioria dos cronistas cinematográficos, porém como é bem informado, seu livro irritante constitui atualmente o melhor ponto de partida para quem deseje ensaiar uma visão de conjunto sobre a carreira de Orson Welles.

1 *The Fabulous Orson Welles*, Hutchinson, London 1956.

Para se avaliar a contribuição artística de Orson Welles deve se deixar de lado a preocupação de estabelecer uma discriminação drástica entre cinema e teatro, eco de uma polêmica estética ultrapassada. Um estudo inteligente certamente revelará a unidade profunda entre as atividades teatrais, cinematográficas, radiofônicas e de televisão do artista. O que perturba o quadro é a imagem de si próprio que ele durante tantos anos tentou impor. Não é difícil delinear o esquema psicológico que motivou seu comportamento e suas pretensões. Ele foi não só um menino prodígio mas alguém que ainda em plena adolescência conheceu os mais espetaculares sucessos. Ao mesmo tempo, como tanta gente, Orson Welles nunca se tornou realmente um adulto, não encontrou um equilíbrio espontâneo nas relações humanas e foi levado pelo mecanismo das ne-

cessidades crescentes a se apresentar cada vez mais capaz de compreensão e criação universais. Vimo-lo na A.B.I. em mil novecentos e quarenta e poucos fazendo conferências aflitivas sobre pintura e literatura. Como dramaturgo, nutriu as maiores esperanças com a montagem de *The Brainless Lobster* em Londres e Paris. A fim de revelar suas idéias políticas e sociais, participou de uma homenagem a Léon Jouhaux, e seu pensamento não se distinguia do das mornas personalidades oficiais que escreveram sobre o velho e melancolicamente decadente líder sindicalista francês. Em compensação, as moças ingênuas que namora ou com quem se casa, Lea Padovani, Rita Hayworth, declaram-se sufocadas pelo seu gênio. As frustrações e as irrisórias compensações não devem, porém, levar-nos a um exagero contrário ao do nosso personagem, e à conclusão de que ele não tem importância. Do momento que fiquem estabelecidas as suas limitações, podemos anotar com entusiasmo tudo que o encanto e a arte de Orson Welles deram ao mundo durante os últimos vinte anos.

A eclosão fulgurante das quatro virtudes fundamentais de Welles deu-se cronologicamente na ordem inversa da importância: a voz, a presença, o talento como diretor, o americanismo. Foi sobretudo a qualidade da voz, igualmente excelente ao natural, na transmissão ou no registro, que lhe granjeou rapidamente celebridade como *A Sombra*, personagem radiofônica de novela. A presença, o que os agentes de conferências — comércio muito próspero na América — chama de *platform personality*, é a autoridade que emana da simples aparição, qualidade sem muita relação com a arte de representar. Quanto à direção, trata-se de uma ordem superior de preocupações, pois é através da direção dramática, das concepções suscitadas pelas necessidades internas do ato de dirigir, que Orson Welles pensa e comunica o seu pensamento. Mas é sobretudo como americano que deixará uma marca profunda na arte de nosso tempo. É difícil imaginar outro, que não esse filho da América, capaz de modernizar com tanta espontaneidade e desenvoltura a herança cultural do ocidente. Diferentemente do que acontece com os europeus, o vanguardismo não foi para Welles uma reação contra o peso de uma tradição ilustre, pelo contrário, significou amor pelo passado, desejo de absorvê-lo, interpretá-lo, comunicá-lo. Montar *Julio Cesar* com roupas modernas, vestir Brutus com o paletó do homem comum de 1938 e

Cesar com a camisa negra fascista, ou transpor a ação de *Macbeth* para as Antilhas e fazer representar a peça por negros, não eram provocações polêmicas e muito menos o resultado de um cálculo estético elaborado. Colocando no jogo a carta da atualidade e a de sentimentos primitivos permanentes, Orson Welles tentou e conseguiu introduzir estímulos novos nas relações entre o público teatral e os textos clássicos. Mais tarde, quando filmou Shakespeare, realizou *Macbeth*, segundo os mesmos princípios com os melhores resultados. Por outro lado, na transposição de *Othello* para o cinema, deixou-se arrastar pelo estilo do ambiente de Veneza para um clima de convenção sufocante para seu talento.

O início da carreira de Orson Welles se situa nos cinco ou seis anos anteriores à guerra, momento extraordinariamente vivo da história do teatro norte-americano. Foi então que surgiu o *Group Theatre*, de Clifford Odets, ainda hoje influente através do *Actor's Studio*, que é em parte seu sucedâneo. Muitos outros grupos exerceram uma atividade fecunda naquele período, o *Popular Theatre*, o *Living Newspaper*, o *Try Out Theatre*, e o *Negro Theatre*, todos financiados pelo governo, coisa rara na América. Tratava-se da política de Roosevelt para enfrentar a onda de desemprego que atingira também a classe teatral. Eram os anos do Fascismo e da Frente Popular na Europa, e na América os ambientes artísticos e intelectuais tinham freqüentemente certa coloração esquerdista. As forças políticas reacionárias atacaram duramente o apoio da administração a essas atividades teatrais, e o governo, alguns meses antes da guerra, cortou as subvenções. Mas os cinco anos de atividade foram ricos de conseqüências, e durante quase todo esse tempo Orson Welles agiu no quadro do *Federal Theatre*, nome de conjunto do movimento. Além do *Julio Cesar* e do *Macbeth* negro, Welles modernizou mais um clássico, o *Fausto* de Marlowe, com a duração reduzida pra uma hora e meia, e cuja representação, como todas as que dirigiu naqueles anos, era feita sem intervalos, que segundo ele atrapalhavam a unidade e o ritmo do espetáculo. Quase todas as peças modernas que montou tinham um fundo de preocupação social. *Ten Million Ghosts*, de Sydney Kingsley, era um libelo candente contra o comércio armamentista. O assunto de *The Cradle Will Rock*, de Marc Blitztein, era ainda mais polêmico. Descrita na época como uma "opereta da classe operária", a peça

era uma sátira violenta contra a vida política e a situação social nos Estados Unidos. A propaganda anticapitalista financiada pelo governo provocou escândalo e Orson Welles organizou o seu próprio grupo, o *Mercury Theatre*, que levou consigo para Hollywood quando foi contratado pela RKO.

O interesse de Orson Welles pelo cinema vinha de longe e abrangia as obras do passado. Quando montou a peça de Labiche que intitulou *Horse Eats Hat*, procurou inspirar-se no filme mudo de René Clair baseado na mesma obra, *Le Chapeau de Paille d'Italie*. Esse episódio indica não só sua familiaridade com o repertório cinematográfico da *Film Library* de Nova Iorque, como também o fato de que não via fronteiras entre cinema e teatro, e estava disposto a percorrer esses terrenos vizinhos com a mesma liberdade desenvolta e criadora. Ele já o havia feito em Nova Iorque e repetiria a façanha em Hollywood.

22-fevereiro-1958

Orson Welles não se preocupava com a distinção estética entre cinema e teatro, porém era este último que ele levava realmente a sério. A partida para Hollywood significava a seus olhos uma experiência passageira, cujo objetivo principal seria reunir fundos para um espetáculo teatral ambicioso e caro, *Five Kings*, fusão de fragmentos das peças históricas de Shakespeare. Mas também deve ser levada em consideração a curiosidade experimental de Welles pelo meio de expressão cinematográfica. Como só aceitou trabalhar para o cinema depois de insistentemente convidado, obteve promessa de carta branca para agir.

As motivações da indústria cinematográfica em se lançar na aventura são menos claras do que as de Welles. Podia-se facilmente prever, por inúmeros precedentes na história do cinema, que a vitalidade e o não-conformismo do jovem diretor de vinte e quatro anos iriam provocar dissabores em Hollywood. Somos levados a crer que esse tipo de incidentes faz parte do mecanismo vital da indústria cinematográfica. Os industriais estão cansados de saber que o talento, a inteligência, a imaginação e o não-conformismo são uma fonte de dificuldades, mas ao mesmo tempo tudo se passa como se reconhecessem a necessidade de absorver de vez em quando esses ingredientes, com remédios desagradáveis mas essenciais para a saúde.

O sucesso publicitário da adaptação radiofônica de *A Guerra dos Mundos* contribuiu para avisar o interesse de Hollywood por Orson Welles, mas o que decidiu a RKO a contratá-lo foi a convicção de George Schaefer, superintendente da empresa, de que naqueles fins da década dos anos trinta o cinema norte-americano tinha chegado a um beco sem saída, de onde a necessidade de ensaiarem sua renovação.

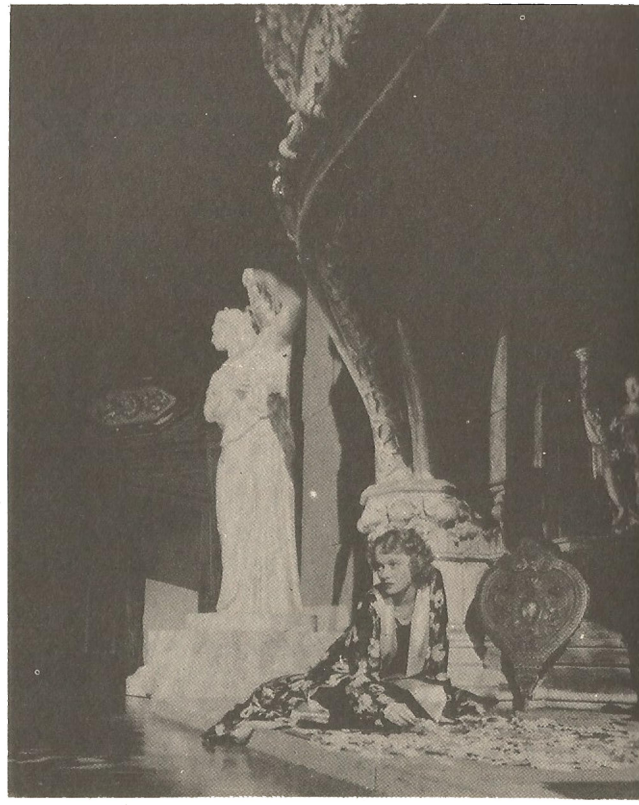
As primeiras idéias cinematográficas de Orson Welles foram consideradas excessivamente experimentais e a famosa carta-branca revelou-se inoperante, apesar de estabelecida num elaborado contrato de setenta páginas. Era uma adaptação de

Heart of Darkness, de Joseph Conrad, na qual Welles pretendia levar até as últimas conseqüências o princípio da câmara subjetiva. Marlowe, o narrador da novela, seria no filme a própria câmara. Essa idéia de cinema na primeira pessoa do singular foi mais tarde realizada por Robert Montgomery em *A Dama do Lago*.

O roteiro de *Heart of Darkness* chegou a ser inteiramente escrito e os artistas escolhidos, porém nas vésperas de iniciarem a filmagem a produção foi cancelada. Welles escreveu outro filme, baseado em *The Smiler with a Knife*, do poeta inglês Cecil Day Lewis, romance policial escolhido pelos produtores, mas o projeto também foi abandonado devido às dificuldades na escolha dos atores. O diretor não queria utilizar figuras conhecidas, a RKO desejava o oposto e chegou a entabular negociações com Carole Lombard e Rosalind Russell; entretanto, essas atrizes, então em pleno fastígio, recusaram-se a trabalhar sob a direção de um estraente. Naquela época havia esmorecido o intercâmbio entre a Broadway e Hollywood, e assim o grande prestígio artístico de Orson Welles em Nova Iorque não encontrara eco na colônia cinematográfica. Orson Welles pôde rodar o terceiro roteiro que escreveu, dessa vez baseando-se num argumento da própria lavra, *Citizen Kane*.

O ano que Welles passou em Hollywood antes de poder começar a filmar não foi empregado só em escrever três roteiros e discutir com a RKO. Ao mesmo tempo em que se familiarizava detalhadamente com o funcionamento e as possibilidades fotográficas e sonoras de um estúdio, ele completava a cultura cinematográfica iniciada na cinemateca de Nova Iorque. Assistiu a um número considerável de fitas, algumas delas seis ou sete vezes seguidas, contando-se entre as obras mais analisadas as de Fritz Lang, Hitchcock, King Vidor, René Clair, John Ford e Frank Capra. *Citizen Kane* conserva traços dessa assimilação maciça de películas alheias, diluídos porém numa linguagem não só pessoal e brilhante mas sobretudo aderida de forma indestacável ao tema: a vida de Charles Foster Kane, eminente cidadão norte-americano. As semelhanças evidentes entre Kane e Hearst, que provocaram tantas polêmicas, eram na realidade superficiais e puramente anedóticas. O personagem criado por Welles não estava dentro dos moldes simplificados da sátira.

O cidadão Kane pode às vezes dar a impressão de falta de consistência e unidade psicológicas ou



Citizen Kane

um sentimento de inacabado, mas isto faz parte do modo encontrado pelo autor para situar o seu herói. Estamos longe do delineamento completado e convencional de um caráter; Welles opera por aproximações sucessivas, sem circunscrever a essência de uma personalidade, mas mostrando séries diversas, eventualmente contraditórias, de suas aparências. O fio condutor da história, o pretexto encontrado para manter o interesse do espetáculo, é a procura da solução de um enigma, o sentido da palavra que Kane pronuncia ao morrer. Por razões de técnica dramática, o cineasta chega a dar a impressão, durante o desenrolar da fita, de que o esclarecimento desse pequeno mistério poderá ser a chave para a compreensão de muitos outros mistérios e talvez para o maior de todos, a significação última de uma vida humana. Na realidade, quando a charada se torna explícita para o espectador, apenas um elemento psicológico importante é acrescentado a tudo o que já se sabia sobre Kane, e é só. Continua intacto o tecido de ambigüidades e contradições da natureza humana.

É difícil imaginar outra forma que não a empregada por Orson Welles para contar a sua história. A unidade de pontos de vista e o respeito à cronologia o levariam a uma lógica e integridade que nos dariam melhores armas de julgamento e destruiriam o fundamento da existência artística de Charles Foster Kane, que é a nossa incerteza final. Por isso, considero absurda a crítica que mais freqüentemente se faz a esse filme, a de que Welles tenha procurado um modo diferente de narração por razões sistemáticas e artificiais, movido pela preocupação de ser original a todo custo.

Nem todos os outros aspectos do filme são tão indiscutíveis quanto o seu arcabouço. Os que acham que a mestria não deve ser notória terão inúmeras razões de crítica a esse filme. Orson Welles não teve nenhum pudor em brilhar e o descomedimento não o intimidou. O parentesco psicológico entre ele próprio e o personagem que criou é certamente muito maior do que o existente entre Kane e Hearst. A vontade de poder em Welles e Kane, meio bárbara e igualmente ilógica, reflete uma igual insegurança e desequilíbrio, e se liga nos dois casos aos choques emotivos provocados pela contemporaneidade entre a criança e o adulto.

Quando da realização de *Citizen Kane*, já há muito se faziam em Hollywood ensaios de utilização dramática da psicanálise, mal que perdura até hoje. Um aspecto suplementar notável de *Citizen Kane* é que o tema aflora suscitado espontaneamente pelo aprofundamento dramático e psicológico, sem tese ou fórmula preconcebida.

Apesar de sua importância tão grande em tantos terrenos, é possível que a significação maior de *Citizen Kane* deva ser situada no campo social. Obra profundamente americana, esse primeiro filme de Orson Welles é um convite para meditarmos sobre o sucesso e a frustração.

A decepção de Orson Welles

1 -março-1958

A semelhança maior entre a vida de William Randolph Hearst e *Citizen Kane* é que o magnata do jornalismo norte-americano provocou com sua fortuna a ascensão de uma atriz medíocre, Marion Davies, o mesmo sendo tentado por Charles Foster Kane com a carreira de cantora de sua segunda mulher. Porém, para Louella Parsons, que saiu empalidecida e quase em lágrimas de uma projeção especial do filme, *Citizen Kane* era uma biografia não autorizada e ofensiva de seu patrão. Hearst iniciou imediatamente uma ação de grande envergadura para impedir a distribuição da obra, e a principal cronista cinematográfica de sua rede jornalística teve papel eminente nessa campanha. Louella Parsons não se limitou a escrever uma série ininterrupta de ataques contra Orson Welles; gozando de muita autoridade em Hollywood, o terreno pareceu-lhe maduro para tentar uma audaciosa chantagem. Os principais chefes executivos de Hollywood, Louis B. Mayer em primeiro lugar, convenceram-se rapidamente de que a divulgação de *Citizen Kane* provocaria o boicote do conjunto da produção cinematográfica norte-americana por parte da imprensa Hearst. Louella Parsons levou suas ameaças a Nova Iorque, centro legal e financeiro da indústria, e durante algum tempo circularam rumores de que as companhias estavam se quotizando a fim de oferecerem à RKO uma vultosa compensação para que destruísse a fita. Numa carta ao crítico de cinema John Chapman, Hearst sugeria como linha de campanha considerarem Orson Welles como "um Comunista traidor". A peça que Welles entretempo montara em Nova Iorque, uma adaptação de *Native Son*, de Richard Wright, prestava-se às explorações reacionárias. Apesar desse gênero de polêmica não ter então o efeito devastador que mais tarde adquiriu, tudo indica que a defesa de *Citizen Kane* contra a formidável pressão só teve sucesso graças à energia e perseverança de George Schaefer, presidente da RKO. A situação aliás, chegou a ser tão crítica que em determinado momento Welles, duvidando da força ou

da decisão de seu protetor, iniciou uma ação judicial preventiva contra a companhia.

As polêmicas de Hearst facilitaram sobremaneira a promoção publicitária de *Citizen Kane*, cujo lançamento em Nova Iorque foi um triunfo. O sucesso acompanhou o filme nos outros grandes centros, registrando-se ao mesmo tempo na crítica uma apreciação calorosa e unânime. Nas cidades pequenas, porém particularmente nas do *Midle West*, a carreira comercial da fita foi um fracasso. Na Inglaterra repetiu-se o fenômeno. O continente europeu estava, em 1941, fechado para o cinema americano, com uma única exceção de Portugal, e assim aumentara muito a importância do mercado sul-americano; mas o resultado financeiro da distribuição da fita no Brasil, por exemplo, foi um desastre, inclusive no Rio e em São Paulo [1].

Lançado *Citizen Kane*, o contrato entre Orson Welles e a RKO previa mais três filmes. A pouca receptividade do público provinciano e a incerteza quanto aos resultados financeiros finais da fita provocaram o abandono definitivo dos dois projetos anteriores, *Heart of Darkness* e *The Smiler with a Knife*, cujos roteiros eram segundo depoimento de Welles, artisticamente muito mais audaciosos. Também precisou ser cancelado um projeto mexicano que acariciava, *The Way to Santiago*, que deveria ser interpretado por Dolores Del Rio, pois o governo do México recusou sua colaboração para uma história que situava uma *gang* nazista em atividade na capital do país. As discussões foram laborosas e Orson Welles só iniciou a filmagem de *The Magnificent Ambersons* seis meses depois do lançamento de seu primeiro filme.

A novela de Booth Tarkington, *The Magnificent Ambersons*, é em geral considerada convencional e medíocre. É em todo caso evidente que o livro serviu para Welles apenas como ponto de partida para uma fita que se tornou tão pessoal quanto *Citizen Kane*. Mais uma vez estamos diante de um drama do poder e do orgulho, reavivando-se numa trama nova o tema das raízes infantis do egocentrismo do adulto. Ainda aqui as situações e os personagens de Welles se inserem na sociologia americana. Depois da biografia de uma grande figura urbana, Welles retrata uma família da aristocracia rural destruída pela força do progresso. Não se pode julgar artisticamente este segundo filme com a mesma segurança com que se analisa *Citizen Kane*. *The Magnificent Ambersons* foi arrancado das mãos do autor antes

1 O insucesso de *Citizen Kane* não foi esquecido pelo comércio cinematográfico brasileiro. Há cerca de dois anos, por ocasião do relançamento mundial da fita, os agentes da RKO no Rio, após consultarem alguns exibidores, desaconselharam formalmente, a matriz americana a incluir o Brasil no esquema. A decisão foi aliás pouco acertada, pois desde 1941 não só grande parte das inovações de *Citizen Kane* entrou para a rotina de Hollywood, como o seu autor se tornou um astro bastante popular. Um fato atual demonstra que a cisma dos exibidores paulistas em relação a Orson Welles continua intensa. Sua última fita *Confidential Report* (*Grilhões do passado*), já se encontra em São Paulo. As primeiras notícias sobre sua apresentação surpreenderam os meios cinematográficos, intelectuais e artísticos da capital, pois indicavam que seria lançada entre nós em programa duplo numa sala de terceira categoria, o Cinema Broadway.

de ser completado. Orson Welles manifestou sua insatisfação pela forma final dada ao filme, declarando que provavelmente havia sido cortado com máquina de aparar grama. Em todo caso, o roteiro foi escrito por ele, e também dirigiu a filmagem. Por outro lado, não tendo a RKO providenciado tomadas suplementares, os montadores foram obrigados a colar os fragmentos mais ou menos segundo a concepção original.

O arcabouço de *The Magnificent Ambersons* é mais ortodoxo do que o de *Citizen Kane*, pelos menos no que se refere à cronologia dos acontecimentos. A introdução na qual são situados os personagens e o terreno da ação lembram a primeira parte de *Citizen Kane*, num estilo de documentário reconstituído, sendo porém tratada num tom humorístico. Nessa fita Orson Welles continua a ser um poderoso diretor de atores. A moldagem que lhes imprime é tão forte que a figura do jovem Amberson (Tim Holt), que teria interpretado se estivesse no elenco não cessa de evocar o jovem Kane, revelando-se assim mais uma vez a constância de sua temática.

A técnica de tomadas de vistas é bastante semelhante nos dois filmes. As objetivas de ampla angulação do fotógrafo Gregg Tolland continuam a ser utilizadas em cenografias fechadas que incluem tetos, e sua sábia manipulação permitiu que se criassem campos visuais cada vez mais profundos. A estes foi conferida uma perspectiva sonora mais convicente do que as atuais técnicas estereofônicas pelo menos as exibidas até agora nas salas paulistas.

Apesar das semelhanças estilísticas e técnicas entre os dois filmes, há em *The Magnificent Ambersons* maior maturidade artística no emprego dos recursos cinematográficos. Embora Orson Welles tenha sido afastado na fase final de construção da obra, é evidente que em sua concepção a importância da montagem diminuiu sensívelmente, se bem que a ela se deva a inesquecível seqüência do passeio em trenó na neve. O desenvolvimento dramático apoia-se cada vez mais nas tomadas de vistas contínuas, com a câmara em movimento ou não. O grande exemplo do primeiro caso é a extraordinária seqüência da festa durante a qual a câmara percorre livremente os salões de grupo em grupo, enquanto a pista sonora acrescenta ao movimento uma surpreendente dimensão ao registrar simultaneamente vários fragmentos de diálogos cuja intensidade so-

nora está rigorosamente subordinada às distâncias. Em matéria de densidade dramática, porém, um dos mais altos momentos do filme foi conseguido pela câmara fixa. Trata-se da tomada contínua que dura dez minutos, na qual o jovem Amberson come e conversa com a tia. Como arte de representar e como sutileza psicológica, essa seqüência é das mais importantes na história do cinema. Sua riqueza deve-se sobretudo à qualidade do diálogo, desenvolvido em dois planos distintos. As referências corriqueiras da tia sobre a sofreguidão com que o sobrinho engole os doces são intercaladas por perguntas insidiosas a respeito de um passeio, reveladoras de um ciúme secreto e devorador.

Quanto mais se examinam os dois primeiros filmes de Orson Welles, mais se evidencia o passo gigantesco dado de um para o outro. A mestria do primeiro ainda se situa no terreno mais familiar a Welles, o do espetáculo. Essa primeira experiência, porém, revelou ao jovem diretor um dos aspectos fundamentais da natureza do meio de expressão, a vocação romanesca do cinema. *Citizen Kane* ainda tem muito de um *show* de alta tensão dramática, ao passo que as qualidades excepcionais de *The Magnificent Ambersons* são sobretudo narrativas. Como esse segundo filme, Orson Welles completou a sua descoberta do cinema e revelou-se em condições de dar ao mundo uma das grandes contribuições artísticas do século. Ao lhe arrancarem das mãos a obra antes de acabada, ele sofreu sua primeira decepção de criador cinematográfico. Naquele momento, aliás, a situação já estava se esclarecendo para Hollywood: Orson Welles cumprira sua função estimulante e a indústria se preparava para destrui-lo.

A arte de não mostrar

8-março-1958

Na época dos primeiros estetas do cinema acreditava-se que este era, pelo menos virtualmente, muito mais rico do que as outras artes. Esse entusiasmo era ao mesmo tempo justificado e ingênuo. Se por um lado acentuava-se com razão, seu sentido de *fato novo* na história das artes, por outro compreendia-se mal a natureza de seu poder. Comparando-a à literatura, definia-se a sua superioridade pela capacidade de mostrar, em vez de somente descrever ou contar. Segundo o mesmo critério, a vantagem da tela sobre o palco consistiria na sua possibilidade de mostrar mais.

Bastante cedo, os artesãos que manipulavam a linguagem ainda bárbara do cinema compreenderam que a narração por imagens exigia a eclipse, isto é, a omissão de imagens que ficavam subentendidas. Já se evidenciava que não se podem satisfazer todas as exigências dramáticas pela simples exposição de imagens. As imagens apresentadas evocam freqüentemente situações não visualizadas que devem ser imaginadas pelo espectador. O relevo e o sentido do que é visto depende em parte do que não se mostra.

Essa questão foi aprofundada no momento decisivo da história do cinema, o período de D. W. Griffith. A preocupação não se limitava unicamente às elipses. Tendo em vista a intensidade dramática, procurava-se evitar que todos os elementos contidos numa imagem ficassem visualmente explícitos. O exemplo mais célebre é a cena da volta ao lar, depois da guerra, em *Birth of a Nation*. Trata-se sobretudo de fixar o primeiro encontro entre o soldado e sua mãe. Ela não é mostrada. Vê-se apenas através da porta seu braço que envolve o filho e o atrai docemente para dentro de casa. A intensidade dessa imagem de 1915, à qual continuam sensíveis os espectadores de hoje, demonstrou o extraordinário poder da sugestão em cinema. Alguns anos mais tarde, Chaplin realizou *A Woman of Paris*, filme dos mais importantes na evolução da linguagem cinematográfica, cuja construção e estilo dependeram inteiramente das elipses, sugestões e insinuações.

As realidades visualizadas eram simples fragmentos de um todo muito mais complexo.

O caráter não visual da literatura, o fato de que essa linguagem não mostra, mas descreve, conta, sugere, exige muita contribuição do leitor. É como se existisse entre este e a obra literária uma margem vazia que lhe cabe preencher a fim de que se estabeleça a comunicação. Entre o palco e o espectador o contato é mais direto, porém o lado visual da linguagem do teatro não é prepoderante; é a palavra que compete dar ao campo dramático as suas verdadeiras dimensões espaciais e temporais. E são semelhantes as relações entre a linguagem falada e o espectador, e a linguagem escrita e o leitor.

De acordo com os estetas de há quarenta anos atrás, a grande virtude do cinema era ser mais direto, mais imediato do que a literatura ou o teatro. Eles imaginavam que a nova linguagem iria suscitar no homem um novo tipo de apreensão essencialmente visual, desligado do mecanismo tradicional da inteligência. Consideravam a linguagem escrita e falada, em suas expressões artísticas, como emanações retrógradas do passado, como artifícios laboriosamente construídos para suprir a incapacidade de mostrar. Na realidade, uma constante na história do cinema demonstra a freqüente insuficiência da imagem cinematográfica em si. O cinema foi obrigado a apreender laboriosamente a técnica de não mostrar. Mesmo no mais alto momento da tendência do cinema a ser linguagem especificamente visual, ou seja, o dos exercícios da montagem soviética, a realidade última nunca foi explicitada pela imagem. Os fragmentos visuais da realidade eram postos em conflito, a fim de nos conduzirem a novas realidades, a idéias abstratas.

Na ordem das preocupações que estamos desenvolvendo, o aparecimento do cinema falado foi um acontecimento extraordinariamente enriquecedor, porque, ultrapassado o inevitável momento de crise e transição, a linguagem viu-se acrescida de muitas das possibilidades não só do teatro mas também do rádio, onde já se iniciara a exploração de um novo terreno artístico, o dos sons. A utilização dos recursos do diálogo conferiu ao cinema maiores possibilidades de fugir das limitações do visual. Um filme recente, *Twelve Angry Men (Doze Homens e uma Sentença)*, servirá de exemplo útil. Nessa obra tomamos simultaneamente conhecimento de vários dramas. Há um crime; há indicações sobre histórias de dois velhos, ambos com as vidas frustradas, um

tendo conservado uma dignidade serena, o outro provavelmente com os nervos desequilibrados; há o drama de um pai em conflito com o filho; há o arquiteto que percorre as ruas procurando esclarecer alguns aspectos do crime; há mais uma série de elementos biográficos sobre diferentes pessoas, e finalmente um grupo de homens reunidos numa sala. O único drama que nos é mostrado é o dos conflitos entre esses homens. Porém, ele só adquire sentido em função das situações que são descritas, evocadas ou sugeridas pelos diálogos, e que fazem trabalhar nossa imaginação. Em seguida, tudo se passa como se projetássemos na situação que nos é mostrada todos os elementos não visuais mais ou menos trabalhados pela nossa inteligência. Por esse mecanismo de intercâmbio se estabelece a comunicação dramática entre a fita e o público.

O melhor exemplo de situação cinematográfica que conduz a outra, evocada e desenvolvida sem ser filmada, encontra-se numa fita de Jean Renoir, *La Règle du Jeu.* Nela processam-se as ações dos patrões e dos criados em linhas paralelas que freqüentemente se encontram. Por uma cena de refeição na copa ficamos sabendo ao mesmo tempo o que se passa na sala de jantar dos patrões. A seqüência situa-se no primeiro terço da fita e é importante para completar o delineamento dos personagens e indicar as situações dramáticas. Os criados conversam animadamente e definem-se a si e aos patrões, que são o principal assunto debatido. O garçom que está servindo na sala interrompe por vezes o seu constante vaivém para intervir na conversa. Por seu intermédio ficamos a par do comportamento e do estado de espírito dos patrões e seus convidados, que começam a viver uma situação semelhante à que se desenvolve entre a criadagem diante dos nossos olhos. Essa transposição do recurso do *vaudeville* burguês, que consiste em fazer os criados explicarem para o público o caráter e a situação dos personagens da peça, teve um resultado excelente em *La Règle du Jeu.* É de admirar que a fórmula não tenha sido retomada e desenvolvida.

Orson Welles, que apesar das aparências é o assunto principal desse artigo, em suas duas primeiras fitas revelou-se muito hábil na arte de não mostrar. Se bem que não tenha inovado nesse terreno, algumas das elipses de *Citizen Kane* continuam até hoje a provocar surpresa e admiração.

O problema de não deixar a imagem se esgotar na explicitação de uma realidade, o transporte da

atenção de uma realidade para outra, interessou profundamente Welles, que indicou soluções não só totalmente originais, mas frontalmente contrárias às habituais. Neste caso, em vez de mostrar menos ele resolveu mostrar mais. A ampliação do campo cinematográfico, sobretudo no sentido da profundidade, permitiu-lhe situar numa mesma imagem ações simultâneas relativamente autônomas. Na cena em que a mãe de Kane decide com o representante de um banco o destino do filho, vê-se através da janela a criança brincando na neve. Isso não só introduz uma realidade nova no interior da primeira, como inicia a seqüência seguinte fora da casa na qual o personagem principal é o menino. Já vimos num exemplo citado em artigo anterior como também através dos diálogos Welles introduz duas situações diversas numa mesma imagem. Não sabemos exatamente as alterações que os cortes e a montagem dos produtores provocaram em muitos momentos de *The Magnificent Ambersons*. É possível que o desenvolvimento e o ritmo interior da imagem estivesse se transformando nas mãos de Welles numa dialética interna que proporcionaria novos rumos para a linguagem cinematográfica. A simultaneidade das linhas dramáticas ou das situações psicológicas, a alternância da ênfase numa ou noutra dariam à narrativa cinematográfica maiores possibilidades para a expressão de complexidades dramáticas, até agora reservadas à literatura. Depois de *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons*, Welles ainda continuou a filmar. Porém as circunstâncias se tinham modificado, e tanto a sua ação quanto a sua influência se exerceram em outras direções.

15-março-1958

A terceira fita de Orson Welles para a RKO, *Journey Into Fear*, foi realizada contemporaneamente a *The Magnificent Ambersons*. A firma produtora aproveitou-se do acúmulo de trabalho para convencer Welles a ser apenas produtor, roteirista e ator de sua terceira obra, entregando a direção a Norman Foster, pessoa de gosto convencional e comercial. Nessa altura, Orson Welles provavelmente já sentia a desconfiança crescente da indústria, e preocupava-se em fazer um sucesso financeiro de *Journey Into Fear*, que se baseava numa novela de espionagem de interesse atual. Apesar das suas boas disposições para com os interesses da indústria, os trabalhos finais de corte e montagem foram, como já acontecera com *The Magnificent Ambersons*, retirados do seu controle. Quando no final da realização desses dois filmes a crise se declarou abertamente, Welles estava ausente. Viajara para o Brasil logo após o término das filmagens, deixando a colaboradores de sua confiança instruções completas para a montagem e acabamento das fitas.

As disputas entre a RKO e Welles prosseguiram pelo telégrafo e o telefone internacional. Testemunhas ocasionais ouviam a voz poderosa de Welles na cabina telefônica do Copacabana Palace gritar para Hollywood frases como: "Está bem, sei que sou unicamente o autor e o produtor, mas penso que poderiam ter-me consultado antes de alterarem aquela encantadora cena do quarto". Finalmente, ele desistiu de fazer cumprir com rigor o seu contrato, abandonou os dois filmes à sorte que os esperava nas mãos de técnicos escolhidos pela RKO, e procurou concentrar-se no trabalho que estava realizando no Rio.

No momento, Hollywood procurava maior aproximação com os mercados não atingidos pela guerra e recebeu com agrado o projeto latino-americano de Welles. Sua viagem teve o mesmo sentido da de Walt Disney, e o objetivo de sua fita era semelhante ao de *Saludos Amigos*, ou seja, o de estreitar a solidariedade interamericana, com resultados benéficos para o comércio cinematográfico. O Departa-

mento do Estado encorajou essas iniciativas e não negou à RKO o concurso solicitado pessoalmente por Welles em Washington. O que levou, porém, o autor de *Citizen Kane* a se lançar no empreendimento, não foram preocupações comerciais e nem unicamente razões artísticas. Ele era sobretudo movido por idealismo cívico — tornara-se adepto entusiasta da política de Boa Vizinhança de Roosevelt.

O título provisório do projeto era *It's All True*, que deveria constar de episódios filmados em diferentes países e refletir no conjunto uma imagem verdadeira e simpática da América Latina. Apenas o episódio mexicano estava delineado, era *My Friend Benito*, história de touradas escrita por Robert Flaherty. À primeira vista pode não ser clara uma afinidade eventual entre esses artistas tão diversos. Porém, aos dezesseis anos de idade, quando ainda desejava ser pintor, Orson Welles procurava ambiente e inspiração numa viagem às secas e hostis ilhas onde mais ou menos na mesma ocasião Flaherty realizara *The Man of Aran*. É bastante provável que Welles tenha conhecido esse filme imortal e que datasse daí a sua compreensão da altura a que pode atingir a noção habitual e corriqueira do documentário, quando tratada com inspiração. Com efeito, não é só a utilização do esboço de *My Friend Benito*, que estabelece certo parentesco entre o projeto de Welles e a obra de Flaherty. A intenção de ambos, como aliás a da escola inglesa em geral, era tirar o gênero documentário da degradação do pitoresco fácil, para transformá-lo num revelador agudo e inconvencional da nobreza humana.

Orson Welles chegou ao Rio com a idéia vaga de filmar alguma coisa sobre o Carnaval, fazer conferências políticas sobre a guerra e seguir viagem para colher mais episódios em outros países. Embora a política exterior brasileira em 1942 já fosse favorável às Nações Unidas, o regime interior ainda era o do Estado Novo fascista, e o conferencista foi aconselhado pelos serviços do célebre embaixador Caffery a tratar de assuntos mais anódinos, literatura e pintura. Por outro lado, a atmosfera reinante nos meios oficiais não encorajava os empreendimentos artísticos audaciosos e sinceros, a não ser em arquitetura. Em todo caso, guiado pelo poeta Vinicius de Morais, que escrevia sobre cinema no jornal *A Manhã*, Orson Welles familiarizava-se com o samba e o morro, encontrando o assunto que procurava: a eclosão da música popular desde as origens nas favelas até o clímax do Carnaval, que ele filmou em

cores. Fizeram-se algumas reconstruções sumárias num pequeno estúdio, onde se realizaram longas e elaboradas seqüências. Diferente do que acontecia em Hollywood, os visitantes eram cordialmente recebidos, e assistiam ocasionalmente a cenas que revelavam um aspecto da natureza de Welles testemunhado muitas vezes em diferentes pontos do mundo. Ao contrário de um De Sica, por exemplo, tirano implacável capaz de gestos odiosos quando dirige, Orson Welles tem uma sensibilidade e simpatia humana que o levam a interromper uma filmagem complicada para consolar um pretinho chorão. Tudo indica, aliás, que ele viveu entre nós um período de rara euforia. Sua estada no Brasil evoca a experiência mexicana de Eisenstein — momento de paz e alegria criadora seguidos da mais dolorosa decepção.

Orson Welles interessou-se pelo Brasil ao ponto de decidir consagrar-lhe todos os episódios de *It's All True*. Havia pouco tempo realizara-se o extraordinário feito dos jangadeiros que, capitaneados por Jacaré, tinham vindo do Ceará ao Rio apresentar as reivindicações da classe ao chefe do governo. Welles resolveu dedicar-lhes parte do filme e partiu para Fortaleza a fim de utilizar como intérpretes os próprios heróis da façanha. Nos últimos dias da filmagem, uma vaga atirou a jangada de Jacaré contra um rochedo e o matou. Vem ao espírito a imagem de Nanook, o Esquimó, que algum tempo depois de ser glorificado por Flaherty, morreu de fome, acidente habitual da vida polar.

As relações humanas que Welles estabelecera com os negros das favelas e os pescadores cearenses eram tão profundas quanto as de Eisenstein com os peões mexicanos; a morte de Jacaré foi a experiência mais trágica de sua vida e encerrou o período feliz da experiência brasileira. De volta ao Rio, preparou-se para filmar seqüências de macumba que seriam intercaladas no episódio carioca. O material recolhido durante quatro meses de trabalho era abundante e de excelente qualidade, e tornaria *It's All True* um canto de amor e solidariedade aos negros e pescadores brasileiros. Mas então recrudesceram as polêmicas com a RKO. George Schaefer, presidente da companhia e único sustentáculo de Welles, foi subitamente destituído de suas funções. "Como vêem", declarou o cinesta aos jornalistas, "não é só na América do Sul que essas coisas acontecem". Logo depois chegou a ordem de suspensão do trabalho. Agarrado ao telefone inter-

nacional, Welles lutou pela sua obra: tentava persuadir, discutia, implorava, ameaçava; tudo em vão. Os últimos tempos no Brasil foram lúgubres. As bebedeiras e outras manifestações escandalosas não exprimiam mais vitalidade e alegria de viver, mas raiva impotente e frustração. Os meios oficiais americanos e brasileiros estavam evidentemente pouco satisfeitos com um personagem oficial tão pouco conformista; parte da opinião o culpava surdamente pela morte de Jacaré, herói nacional. Quando teve a certeza de que perdera todo o apoio de Hollywood, Welles comportou-se como Charles Foster Kane abandonado pela mulher: destruiu os móveis do seu apartamento do Copacabana Palace e atirou os escombros pela janela. A Embaixada e as autoridades brasileiras promoveram a rápida partida do artista para os Estados Unidos. Ele ainda tentou prosseguir a luta em Washington e Hollywood, mas tanto na política quanto na indústria os jogos estavam feitos e ele perdera.

Orson Welles nunca se resignou com o destino de *It's All True*, e durante anos pensou em juntar dinheiro para a aquisição dos negativos. Seu primeiro biógrafo [1] chegou a escrever que o conseguira, mas, infelizmente, a notícia não era exata. Diversas firmas entabularam negociações com a RKO, porém sempre recuaram devido ao elevadíssimo preço exigido.

Há dezesseis anos as imagens brasileiras de Welles mofam nos arquivos do estúdio. Não me surpreenderia se *It's All True*, ao lado de *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons*, constituísse a maior glória de sua carreira e revelasse uma faceta inédita do seu gênio cinematográfico.

Apesar de só terem subsistido fragmentos de *Que Viva México!*, Eisenstein exerceu uma influência profunda no que houve de melhor no cinema mexicano até há dez anos atrás. Graças a Orson Welles, 1942 poderia ter sido a data da descoberta cinematográfica do Brasil.

1 *Orson Welles*, by Roy Alexander Fowler, Pendulum Ed., London 1946.

Independência e dinheiro

22-março-1958

Quando estudamos uma carreira cinematográfica, reservamos nossa simpatia para os problemas do criador. Ele é herói, transformando-se automaticamente em vilões aqueles que lhe dificultam a realização das proezas, ou seja, os produtores. Embora reconheçamos a inextricável ambigüidade do cinema como arte-indústria, continuamos a sonhar com a vitória decisiva do primeiro termo, o que é um absurdo, pois o conflito não tem solução. Quando na *jungle* do cinema, um criador, em nome de suas concepções artísticas, chega a levar um produtor quase à falência, só por um esforço de objetividade nos impedimos de sentir o gosto amável da desforra. Insensivelmente, somos levados a uma concepção maniqueísta do universo cinematográfico, no qual os criadores seriam o Bem e os produtores o Mal. A verdade, como sempre acontece, não é tão cômoda. Não só existem produtores apaixonados pelos problemas da criação artística, como são numerosos os encarregados de tarefas artísticas que não passam de meros gerentes ou operários especializados. O contorno da frente de batalha entre a Arte e a Indústria torna-se ainda mais intricado ao observarmos que a regra do jogo cinematográfico exige, mesmo do pior produtor, um mínimo de preocupação estética, e que até o mais puro criador cinematográfico tem de se render a uma certa meditação comercial. Voltamos assim ao círculo férreo da própria natureza do cinema, mas dispostos sempre a valorizar na primeira oportunidade os acontecimentos que exprimam uma tendência de fuga a esta inelutável realidade.

Por ocasião da ruptura entre Orson Welles e a RKO, a companhia alegou que as experiências e inovações do artista estavam custando aos cofres da companhia cerca de quatro milhões de dólares. O montante é certamente muito exagerado, porém isso não tem importância. Mesmo que o déficit da firma tenha sido de apenas um milhão, é compreensível que seus responsáveis comerciais tenham interrompido a aventura. Por outro lado, se examinarmos os interesses da indústria em seu con-

junto e num período de tempo extenso, verificamos que a aventura foi não só necessária, mas barata. Quatro milhões de dólares é uma quantia módica se pensarmos em termos da vitalidade e atrativos novos que a vulgarização das idéias de Orson Welles trouxe para o cinema americano da década dos quarenta e no que, de forma mais sutil, sua obra significou para a formação dos novos quadros de cineastas cujas atividades começaram a se divulgar em torno de 1950. O dinheiro gasto com Welles corresponde às grandes quantias que uma indústria poderosa emprega em trabalhos de pesquisa sem interesse prático imediato. Como as preocupações dos industriais do cinema são imediatistas, a RKO não podia compreender a situação com essa altura de vistas e o rancor que dedicou a Welles, provavelmente contribuiu mais do que motivações puramente comerciais para impedir que este entrasse na posse dos negativos filmados no Brasil.

A oportunidade seguinte que Hollywood ofereceu a Welles foi extremamente modesta: a interpretação do papel de Rochester em *Jane Eyre*, de Robert Stevenson. Interessava-lhe muito o romance de Charlotte Bronte, cuja adaptação lhe valera seu maior sucesso artístico no rádio. Stevenson utilizou, mas sem inspiração e unicamente como efeito, algumas das idéias de Welles sobre iluminação e diálogo. Como Rochester, a presença de Welles causou impressão e deu autoridade às cenas melodramáticas, a tal ponto que foi graças a esse filme, em última análise medíocre, que ele ascendeu à categoria de astro. Uma simples carreira de ator estava, porém, longe demais de seu ideal ambicioso de vida e Welles procurou compensação para os dissabores cinematográficos lançando-se a fundo na campanha pela reeleição de Roosevelt, tornando-se colunista de um sindicato de onze jornais e fazendo conferências sobre os perigos do fascismo e a necessidade da cidadania mundial. O resto de seu tempo ele empregava numa atividade que o apaixonara desde menino e que nunca cessou de cultivar, a mágica. Montou com muito sucesso uma série grande de espetáculos para os soldados mobilizados, e como participou com seu número em *Follow the Boys*, filme produzido especialmente para os exércitos americanos espalhados pelo mundo, essa faceta de sua habilidade ficou registrada. No início da seqüência vê-se um coelho de cuja cartola saem o mágico e sua companhia, e só essa introdução é trucada. Depois a câmara limita-se a filmar Orson Welles engo-

lindo dólares em chamas ou serrando ao meio Marlene Dietrich.

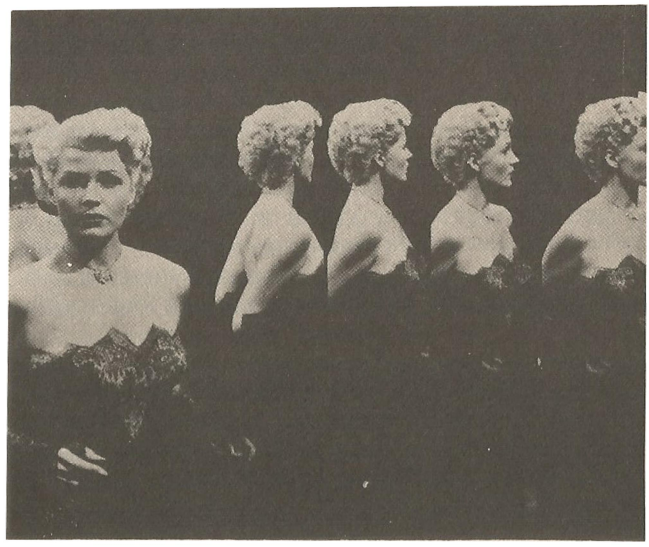
O produtor Sam Spiegel, que há pouco fundara a International, trouxe Orson Welles de volta a Hollywood, inicialmente só como ator, mas dando-lhe em seguida a possibilidade de realizar *The Stranger* como roteirista, diretor e ator. A prudência fez Spiegel tomar muitas precauções, e Welles aceitou docilmente todas as cláusulas de segurança do contrato. A mais importante exigia que o roteiro final estabelecido de comum acordo fosse seguido fielmente, sem variantes. Como a garantia não lhe parecesse suficiente, Spiegel não arredou pé do estúdio durante todo o tempo da filmagem. Mais tarde ele contou a um jornalista que no único dia em que foi obrigado a se ausentar, Welles filmou de forma diferente da combinada. Acrescentou que as cenas provavelmente ficaram melhores, e explicou o comportamento de Welles como uma insubmissão quase inconsciente contra as normas que fora obrigado a aceitar para prosseguir sua carreira cinematográfica. Como Stroheim no passado, assegurando à indústria um sucesso comercial ele esperava reconquistar a liberdade para as fitas seguintes. *The Stranger* foi um sucesso financeiro e constitui um resultado estético curioso; pode-se considerar a fita indiferentemente como de Orson Welles influenciado por Hitchcock ou o contrário.

A obediência de Orson Welles lhe valeu os frutos esperados. Mas não foi só o bom comportamento na Internacional que encorajou a Colúmbia a deixá-lo realizar *The Lady from Shangai*. Sua mulher, Rita Hayworth, lá estava sob contrato e deve ter pesado na decisão. Dizem também que Welles devia sessenta mil dólares a Harry Cohn, chefe da Colúmbia, e que este não viu outra maneira de reaver seu dinheiro senão contratando-o e deduzindo a quantia do seu salário. De qualquer forma, ele viu aceito um roteiro sumário que datilografara numa dezena de páginas e obteve plena liberdade de ação dentro de um orçamento importante. No entanto, não havia em seu trabalho sinais do método e da disciplina rigorosos que se impusera por ocasião de *Kane* e dos *Ambersons*. Ele agiu como se quisesse desforrar-se das humilhações sofridas em Hollywood; ao mesmo tempo, a irresponsabilidade de que deu mostras exprimia certamente uma grande confiança em sua inspiração.

O orçamento previsto já havia estourado há muito quando, depois de longas filmagens nas cos-

tas do México e no bairro chinês de São Francisco, a fita foi apresentada aos produtores. As explosões de indignação são fato quotidiano em Hollywood, mas a de Harry Cohn e de seus colaboradores diante de *The Lady from Shangai* não foi esquecida. Ninguém entendeu a história e com razão. Os personagens de Welles locomovem-se de forma arbitrária, aparecem e se eclipsam movidos por razões ignoradas. Tentou-se esclarecer o *imbroglio* com algumas remontagens, mas inutilmente; o próprio Welles confessou mais tarde a André Bazin que seria incapaz de contar de forma coerente os acontecimentos da fita. Nada disso impede que *The Lady from Shangai* possua, através dos tipos e situações delineadas, um admirável e rancoroso ardor polêmico, não só contra valores convencionais da vida americana em geral mas também contra os mitos em série das fábricas de quimeras de Hollywood. Foi nessa perspectiva que Welles utilizou Rita Hayworth, sacrificando seus longos cabelos, fazendo-a representar bem e no fim da fita abandonando o personagem que encarna estendido no chão e agonizante. Na célebre primeira sessão privada um dos dirigentes do estúdio exclamou revoltado: "Ele fez com Rita o que não se faz a um cachorro". Harry Cohn ficou tão impressionado com o mal que poderia advir para a carreira da atriz que só lançou a fita dois anos depois, quando mais duas fitas dela já tinham sido distribuídas, inclusive *Gilda*. Para os que procuram ver no cinema algo além de uma história bem ou malcontada, *The Lady from Shangai* ocupou imediatamente lugar entre as três melhores fitas realizadas até então por Welles. Entram em seu mundo personagens marcados pela danação: um milionário paralítico, feroz e repugnante; sua jovem esposa, anjo venenoso; um advogado, ponto de intercessão da experiência humana, alta inteligência e profunda corrupção; o herói assassino, o jovem irlandês Michel O'Hara, antigo voluntário dos exércitos republicanos na Espanha, interpretado por Welles. André Bazin [1] chama nossa atenção para as ressonâncias, que nos transportam para *Kane* e *Ambersons*, do último comentário de *O'Hara* depois que se transformou em assassino: "Mas, inocente ou culpado, isso não quer dizer nada; o essencial é saber envelhecer". Não é, porém, unicamente a surda constância de alguns temas que aproxima as três obras. Formalmente *The Lady from Shangai*, filme sob muitos aspectos fracassado, tem seqüências de uma força criadora igual às melhores dos dois primeiros filmes. Basta

1 André Bazin e Jean Cocteau — Orson Welles, Edit. Chavanne, Paris 1950.



The Lady from Shangai

lembrar as cenas do tribunal, um dos mais arraigados clichês da expressão cinematográfica, que sozinhas bastariam para colocar a fita entre as mais notáveis a década dos anos quarenta.

O fracasso financeiro de *The Lady from Shangai* foi total. O furor da indústria contra Welles foi tanto maior que ela se sentia na posição de um pai excessivamente indulgente mas finalmente desabusado com as loucuras repetidas de um filho incorrigível.

Welles certamente não se sentia culpado ou infeliz; a loucura profissional de *The Lady* from Shangai parecia-lhe um gesto necessário. Michel O'Hara, que tem tanto de Orson Welles, quanto Charlier Kane, respondeu de forma curta e enigmática ao advogado que lhe pergunta se ele se julgava realmente independente do dinheiro: "Eu sou independente". Alguns anos depois, durante a longa e estéril aventura européia, Welles escreveu nas primeiras linhas de um artigo: "Acontece que somos todos comerciantes" [2].

No intervalo, porém, e ainda na América, realizara *Macbeth*.

2 "O Terceiro Publico" *in Revista de Cinema*, nº 3 — Belo Horizonte.

Posteridade e dinheiro

29 março-1958

A ruptura entre Orson Welles e Hollywood depois de *The Lady from Shangai* e a volta para a Broadway em 1946 pareciam definitivas. Provavelmente ele decidira afastar o cinema de suas perspectivas, porém os dois primeiros empreendimentos de sua nova fase teatral culminaram em fitas e o segundo levou de volta à cidade que odiava. Seu reaparecimento na Broadway deu-se com a adaptação que fez de *A Volta ao Mundo em 80 dias* de Julio Verne. O espetáculo foi realizado como uma *musical extravaganza*, mistura de balé, revista, circo, *vaudeville*, teatro e Orson Welles, que estava constantemente em cena, disfarçado nos mais variados personagens. O empresário Michael Todd financiou a produção até quase a estréia, mas alarmado com os custos limitou sua participação aos quarenta mil dólares que já havia empenhado. O espetáculo de Welles foi o ponto de partida para a fita que mais tarde Tood realizou. Este declarou que sua versão cinematográfica incluía tudo o que havia na *extravaganza* wellesiana, mas na realidade os únicos elementos transpostos sem modificação foram a música e canções de Cole Porter. Em todo caso, assim como alguns filmes alemães antigos podem ser utilizados como documentos suplementares para o estudo da *mise-en-scène* de Reinhardt, é provável que a fita de Todd contenha reflexos curiosos da concepção teatral de Orson Welles. O espetáculo causou grande impressão na crítica e no público novaiorquino, porém, seu custo fora tão elevado que mais uma vez Welles enfrentou uma catástrofe financeira. Os meios da Broadway, que ele até então dominara com seu prestígio e seus prodígios, começaram a olhá-lo com desconfiança e Welles voltou para o rádio. Foi então convidado para montar um espetáculo no quadro das festas do centenário de Salt Lake City, onde produziu, dirigiu e interpretou *Macbeth*, dentro de um orçamento modesto, obtendo um sucesso que o arrastou de novo a Hollywood.

A Republic, a quem competiu dessa vez fazer a *experiência Orson Welles*, especializara-se durante muitos anos em fitas de *cow-boy* e desejava realizar

obras de prestígio para justificar o estatuto de grande companhia que recentemente atingira. Welles afirmou a Herbert Yates, presidente da firma, que completaria a versão cinematográfica de *Macbeth* em três semanas, isto é, em menos tempo do que um *western* da série Roy Rogers. Ainda que o tempo de trabalho fosse duplicado, a produção ficaria muito barata, o que decidiu a Republic a levar avante o projeto. De novo, Orson Welles surpreendeu seus produtores, agradavelmente dessa vez, realizando o filme exatamente em vinte e um dias. Esse recorde foi possível porque se empregaram os mesmos atores de Salt Lake, o que reduziu ao mínimo as necessidades de ensaio, e graças às cenografias simples e pouco variadas.

Macbeth talvez não se situe entre as melhores obras de Orson Welles, mas sob vários aspectos é o seu filme mais extraordinário. Os atores eram médios, mas ele conseguiu fazer *Lady* Macbeth — interpretada por uma atriz radiofônica pouco experiente — sugerir o que teria sido o personagem encarnado por Agnes Moorehead, a intérprete favorita que não pudera contratar. Apesar da fita estar diretamente ligada ao espetáculo de Salt Lake, sua concepção está mais próxima do *Macbeth* representado por negros que Welles montara anos antes para o Federal Theater. Mais uma vez ele ensaiou seu método de comunicação entre o público e Shakespeare: a libertação total das forças primitivas e brutais que animam os textos do dramaturgo pelo aniquilamento da cenografia e representação convencionais. A pobreza da cenografa compensada pela maestria da iluminação, não prejudicou a criação de um castelo arcaico evocador de cavernas. As roupas e acessórios, escolhidos com imaginação; a interpretação de Welles; os diálogos shakespearianos falados num inesperado sotaque derivado da língua escocesa, foram ainda elementos que contribuíram para dar a *Macbeth* um tom de pesadelo selvagem de indiscutível poder dramático.

Alguns críticos franceses admiradores de *Macbeth* costumam classificá-lo como *filme maldito*, o que é justo quando pensamos na sua carreira européia. Nos Estados Unidos, porém, a fita teve distribuição normal, inclusive nas pequenas cidades do *Middle West*, onde até então o nome de Orson Welles era considerado *veneno de bilheteria*. Como a fita custara a ninharia de setenta e cinco mil dólares, seus resultados financeiros foram altamente satisfatórios para a Republic. Dessa vez, porém,

Welles sofreu a incompreensão das elites das grandes cidades, habituadas a outra aproximação das obras de Shakespeare. O filme deveria participar do Festival de Veneza, mas a acolhida fria em exibições particulares levou Welles a retirá-lo da competição. Imediatamente André Bazin e Jean Cocteau iniciaram uma campanha de divulgação do filme, cujo valor foi paulatinamente reconhecido nos principais centros intelectuais e artísticos europeus, com a exceção de Londres onde, por razões óbvias, é até hoje muito reduzido o número de seus admiradores. A fita de Welles facilitou a aceitação de outra com a qual tem muitas similitudes, a adaptação bastante livre feita por Kurosawa de *Macbeth*.

Logo depois de finalizado *Macbeth*, Orson Welles pretendia iniciar a realização de *Othello*, provavelmente ainda para a Republic, mas os serviços norte-americanos de imposto sobre a renda estavam fazendo-lhe exigências que o fracasso financeiro de *A Volta ao Mundo em 80 Dias* não lhe permitia satisfazer, e a prudência o aconselhou a partir para a Europa. Os norte-americanos, que estavam então produzindo muitas fitas no continente europeu, constantemente solicitavam Welles como ator, e ele convenceu-se de que poderia ao mesmo tempo trabalhar em fitas de outros e reunir fundos para seu projeto.

Na realidade, a produção de *Othello* foi uma epopéia que durou quatro anos. Os trabalhos de filmagem, montagem e sonorização foram iniciados, interrompidos e recomeçados em vários pontos da África do Norte e da Europa. O papel de Desdemona passou de Lea Padovani para Cécile Aubry e Betsy Blair, sendo finalmente interpretado por Suzanne Cloutier. As equipes técnicas e artísticas, compostas das mais variadas nacionalidades, dispersavam-se pelos quatro cantos da Europa por ocasião das crises sucessivas e quando semanas ou meses mais tarde eram convocadas pelo telégrafo alguns de seus membros já haviam assumido outros compromissos. Os que não tinham ocupação durante os intervalos de filmagens eram acolhidos numa vila em Roma que Welles instalara luxuosamente, mas onde freqüentemente se passava fome. As filmagens assumiam às vezes o aspecto de um empreendimento amadorístico do qual participavam amigos encontrados ocasionalmente. Joseph Cotten e Joan Fontaine, que estavam passando férias em Veneza, divertiram-se em interpretar um senador e um pajem em algumas tomadas no Palácio dos Doges. Duran-

te três anos podia-se reencontrar Welles em Veneza ou no Marrocos filmando incansavelmente, às vezes, as mesmas cenas, mas com atores diferentes. Mais de um ano dessa extraordinária aventura ficou registrado no diário de Michéal Mac Liammóir, o velho companheiro de Welles no teatro de Dublin, que estreou no cinema no papel de Iago. Editado na Inglaterra e prefaciado por Orson Welles, esse livro cáustico e divertido [1] é tão importante para o estudo do cinema contemporâneo quanto o que Lilian Ross escreveu sobre a produção de *The Red Badge of Courage*, de Huston, e faz-nos deplorar que a realização de alguns filmes do passado não tenham tido o seu cronista meticuloso. Resta esperar que os relatórios diários das *script girs* sejam arquivados e que se tornem um dia acessíveis aos críticos e historiadores.

1 *Put Money In Thy Purse* (*The Diary of the Film of "Othello"*) — Methuen Ed. London 1952.

O financiamento da produção de *Othello* foi o mais irregular possível. Welles freqüentemente percorria as capitais da Europa a fim de levantar fundos e se endividava em toda a parte. Em seguida, para satisfazer os credores mais impacientes, aceitava trabalhos em fitas geralmente medíocres. Foi Cagliostro, Gengis Khan, César Borgia, e participou de uma série de produções inglesas das quais a mais interessante foi *O Terceiro Homem*, de Carol Reed. Sua interpretação de Harry Lime valeu-lhe uma renovada popularidade como ator. Welles fazia ainda programas radiofônicos na BBC e montava espetáculos teatrais em Londres e Paris. A convite de Laurence Olivier dirigiu e interpretou *Othello*. As enormes somas que lhe valiam essas atividades eram, porém, imediatamente tragadas pelos credores e por *Othello*. A determinação, a energia, a fantástica capacidade de trabalho demonstradas por Welles durante esses quatro anos teriam feito da aventura uma história maravilhosa e exemplar se o filme tivesse ficado bom.

Othello foi apresentado em Cannes em 1952 como produção marroquina e partilhou o grande prêmio com *Due Soldi di Speranza*. A crítica elogiou o filme, mas sem muita convicção, dando a impressão de um simpático movimento de solidariedade por um artista cujos sacrifícios são conhecidos. É possível também que o relativo sucesso do filme se deva ao tom convencional que adquiriu, apesar dos esforços de imaginação do autor. Tudo se passa como se o fato de situar a ação no quadro da arquitetura clássica de Veneza ou Mogador tenha insensivelmente levado Welles para os caminhos batidos

da tradição. Nessas condições, a audácia isolada de certas angulações ou movimentos de câmara não encontrou motivação profunda e se transformou em virtuosismo. A melhor seqüência do filme, a do atentado contra Cássio e o assassinato de Rodrigo, é aquela em que Welles foi obrigado a fugir do convencionalismo da arquitetura e dos costumes. Como esses não estivessem prontos, ele filmou os atores enrolados em toalhas e situou a ação num banho turco, conseguindo o estímulo dramático novo que tantas vezes atingira nas suas anteriores produções shakespearianas.

A perplexidade de Orson Welles diante do seu *Othello* transparece em muitas de suas declarações. Faz uma associação inesperada entre a fita e a ópera de Verdi, para dizer que ambas não poderiam ser concebidas sem Shakespeare, mas que depois de realizadas transformaram-se em algo muito diferente da peça. A propósito de sua obra cinematográfica mais fundamentalmente teatral, Welles tende para a aceitação daquilo sem que nunca acreditou: a natureza específica do cinema.

As dúvidas de Welles são, no entanto, muito mais amplas e envolvem toda a sua obra. Mas a incerteza sobre os valores permanentes de suas criações não o preocupa muito. Ele está sinceramente convencido de que trabalhar tendo em vista a posteridade ou simplesmente o dinheiro são atitudes igualmente vulgares. O que faz agir Orson Welles? Certamente é inútil perguntar-lhe. Examinando-se a si próprio, deve sentir a mesma perplexidade que teve ao procurar explicar a vida de Charles Foster Kane.

Pessimismo e militância

12-abril-1958

Em filmes de outros diretores Orson Welles pode não merecer sequer curiosidade, mas o Reverendo Mapple do *Moby Dick* de Huston inclui-se na sua *obra completa* de criador cinematográfico. Como todo garoto norte-americano de sua geração, Welles entusiasmara-se pelo Capitão Ahab na interpretação de John Barrymore, e como menino-prodígio leu várias vezes integralmente o romance. Freqüentemente planejou a adaptação teatral e cinematográfica da obra da Melville, e apesar de ter recebido um choque desagradável com a notícia do empreendimento de Huston, concordou em responsabilizar-se pelo sermão do Reverendo Mapple. A seqüência revelara-se trabalhosa para Huston, que escreveu mais de vinte versões, todas, porém, insatisfatórias. O texto definitivo, correspondente a cinco minutos de projeção, foi não só preparado mas também interpretado por Welles como bem lhe pareceu. Tinham-se previsto três dias para a filmagem, mas tudo ficou concluído em duas horas, ao termo das quais as equipes técnicas e os extras prorromperam em aplausos. Segundo Huston, que divulgou esses fatos, nenhum outro ator contemporâneo seria capaz de uma *performance* de tão alta qualidade. A experiência provocou em Welles a decisão de montar o seu próprio *Moby Dick*, e na peça que produziu e dirigiu em Londres, interpretou não só o reverendo mas também o Capitão Ahab. A concepção que deu à peça tem algumas raízes pirandelianas. Construiu a ação em torno de uma companhia de atores de província dos fins do século passado (da qual era o diretor, interpretando assim um terceiro papel), que depois de encenar o *Rei Lear* inicia os ensaios de uma adaptação de *Moby Dick*. A idéia permitiu-lhe contornar dificuldades técnicas de toda ordem, a começar pela da baleia, assim como acrescentar à ação dramática uma espécie de comentário crítico da obra e uma meditação sobre o teatro. O autor filmou para a TV inglesa uma versão desse espetáculo imaginoso e profundo que certamente completará no futuro a *Wellesiana* das cinematecas.

O período final da estada de Orson Welles na Europa não foi, todavia, inteiramente ocupação pelo teatro e televisão. A experiência incrível de *Othello* não o desencorajou de novas e laborosas combinações internacionais para a realização de um roteiro de sua autoria chamado *Mr. Arkadin*, que se transformou no filme *Confidential Report* (*Grilhões do Passado*). Desta vez o financiamento foi estabelecido em bases mais regulares, porém não impediu o acúmulo de dificuldades na produção. A equipe era internacional e com as filmagens processando-se em vários países perdia-se muito tempo na remoção de obstáculos legais e sindicais. Num artigo publicado no primeiro número de *Film Culture* [1], Welles conta sua luta com a alfândega francesa, cujos funcionários faziam projetar para exame cada metro de filme chegado a Paris, onde se realizavam os trabalhos de montagem. O plano de filmagem não pôde ser integralmente executado, tendo havido substituições por material de arquivo; na hora da construção final foi preciso introduzir um comentário explicativo e modificar linhas do diálogo, sem falar das alterações no esquema original de montagem. Apesar do talento com que Welles enfrentou algumas dessas dificuldades, o filme dá uma impressão de acabamento apressado.

1 1955 — Nova York.

Desde os tempos heróicos no teatro de vanguarda nova-iorquino, Welles interessava-se pelo tema das grandes fortunas constituídas pelo tráfico de armas, e serviu de ponto de partida para sua fita a personalidade enigmática de *sir* Basil Zaharoff, um dos homens mais poderosos do seu tempo, cuja vida até os quarenta anos de idade constitui um mistério. O arcabouço de *Confidential Report* é um *thriller*, mas não reside aí o seu interesse, mesmo porque sua eficiência nesse terreno não é muito grande, devido às razões já expostas. A curiosidade que a obra desperta deve-se sobretudo às qualidades diretoriais mais uma vez demonstradas por Welles. Deixemos, porém, essa ordem de considerações para as colunas críticas dos cotidianos.

Na conclusão de uma série de artigos sobre Orson Welles, é mais justificado sublinhar-se a constância da sua temática. O delineamento de tipos da canalha dos anos vinte como se apresentam decorridas cerca de três décadas é pretexto para meditações sobre o envelhecimento, a morte e a identidade profunda das naturezas humanas. As palavras murmuradas por Arkadin diante de sua última vítima, das quais se distinguem apenas "*Oid age, old age*",

referem-se tanto ao pobre-diabo quanto a ele próprio, e são como um eco das preocupações do jovem assassino de *The Lady from Shangai.* A perplexidade do frágil Jacob Zouk nos últimos momentos de vida é a do velho Amberson moribundo; sua obstinação em comer fígado de ganso associa-se imediatamente à fixação de Kane ao trenó de sua infância.

Os personagens, porém, tentam romper com o passado e o fazem de modo diferente em cada caso. No domador de pulgas a ruptura manifesta-se por uma crítica desconsolada ao crime, atividade tão desconexa e improvisada quanto outras, bastando constatar que há mais de vinte mil anos o assassínio é praticado por amadores. Quanto a Sophie, a antiga caftina, o único sentimento contínuo que a liga ao passado é a nostalgia de um grande amor. No caso de Gregory Arkadin, como possivelmente no de *sir* Basil Zaharoff, a cisão com as atividades antigas é provavelmente mais profunda do que pode parecer num primeiro exame. Todos sabemos até que ponto certos atos pelos quais somos responsáveis parecem, com o decorrer do tempo, ter sido praticados por outrem. O sentimento de responsabilidade pessoal chega a diluir-se num remorso vago, sem objeto preciso. O bom funcionamento desse mecanismo exige, porém, que outras pessoas não tenham conhecimento dos fatos, e para preservar ou restabelecer essa situação psicológica o interessado não hesita em novamente apelar para o crime. Quando Arkadin faz a revelação de uma pseudo-amnesia a Van Stratten, ele não está sendo inteiramente mentiroso. O aventureiro sente sua capacidade de esquecimento ameaçada por testemunhas do passado e age a fim de restabelecer o equilíbrio inquietante mas necessário da consciência sem memória. A solução encontrada por outro personagem, Trebitch Burgomi, é inteiramente diferente, pois realiza uma síntese admirável entre o passado e o presente, expressa no brilho com que funde sua formação de traficante e chantagista ao seu estatuto de comerciante de antiguidades.

Apesar das qualidades indicadas por essas anotações, *Confidential Report* não acrescenta nada da realmente importante à obra anterior de Welles. Nessa fita ele deu em tom menor um condensado de suas diversas virtudes. Se como criação cinematográfica a fita está num ponto morto, nem por isso Welles deixa de divulgar pelo menos uma nova faceta da sua personalidade. É sabido que em socieda-

de ele é um excepcional contador de histórias, na linhagem de um Oscar Wilde, e temos um registro desse seu talento nos brindes-apólogos de Arkadin sobre a Amizade e o Caráter.

As dificuldades que envolveram o lançamento comercial da fita puseram um termo às tentativas européias de Welles. A volta do filho pródigo aos Estados Unidos deu-se sob o signo de *King Lear*. A direção e interpretação que fez na TV foi aclamada unanimemente como o mais alto nível artístico atingido pelo novo meio de difusão. O espetáculo teatral da mesma peça, que montou em seguida, proporcionou-lhe o maior sucesso pessoal de sua carreira. Três dias depois da estréia, Welles fraturou a perna, e numa cadeira de rodas, vestido como King Lear, enfrentou o público. Explicou a situação, preveniu que os espectadores poderiam ser reembolsados caso o desejassem, e lançou-se numa espécie de conferência improvisada e representada que durou três horas. O enorme sucesso obtido fê-lo repetir o espetáculo diariamente durante o tempo da convalescença. O carinho com que foi recebido após nove anos de exílio completou a sua reconciliação com a América.

As experiências acumuladas de Hollywood e da Europa afastaram-no, porém, do cinema. Seu pessimismo vinha de longe e já em 1952 declarava: "O cinema não é uma arte. O cinema mudo poderia ter-se tornado uma arte, mas os engenheiros não lhe deram tempo. Para mim, o cinema não é arte como também não o são a ilustração e o jornalismo, com os quais tem vários pontos comuns: público imenso, necessidade de trabalhar depressa. O que talvez o impeça de atingir a dignidade de uma verdadeira arte é a falta de tradição (...). Creio na morte do cinema. Basta ver a energia desesperada com que tentam reanimá-lo, ontem com a cor, hoje pelas três dimensões: não lhe dou quarenta anos de vida..." [2]. Não é a validez discutível do pensamento que interessa nessas declarações, mas o estado de espírito que revelam. A experiência de *Confidential Report* provavelmente agravou ainda mais o seu cepticismo. É possível que Orson Welles se limite a algumas interpretações ocasionais por razões financeiras e que nunca mais realize filmes. Ele não é, porém, homem de perspectivas rigorosamente pré-fabricadas. É antes de tudo um militante da fantasia e convirá que mesmo eventualmente moribundo o cinema ainda ocupa o setor mais amplo do moderno mundo imaginário. Rumores recentes indicariam

2 Citado por Claude Mauriac *in L'Amour du Cinéma* — Albin Edit., Paris, 1954.

que está novamente interessado num antigo projeto: uma história sobre o dilúvio por ele escrita e dirigida e na qual interpretaria o papel de Noé.

A lição inglesa

19-abril-1958

A doação de vinte e quatro filmes cuidadosamente selecionados que o governo da Grã-Bretanha fez à Cinemateca Brasileira provocou nos meios de cultura cinematográfica de São Paulo um renovado interesse pela escola documentarista inglesa, cujos primeiros ecos chegaram ao Brasil há quase vinte anos. Salvo melhor juízo, a primeira referência entre nós ao movimento criado por John Grierson encontra-se no n. 1 da RASM (Revista Anual do Salão de Maio), editado por Flávio de Carvalho em 1939. Não sei se as gerações mais jovens têm uma idéia exata do que o movimento artístico brasileiro deve a Flávio de Carvalho. Ninguém discute ser ele o melhor retratista brasileiro ou a excelência de seu desenho, mas tende-se a esquecer a sua influência, negativa ou positiva, em outros terrenos. Se por um lado é certamente um dos responsáveis pela moderna arquitetura brasileira, por outro foi o criador do Teatro de Experiência. Quando o teatro brasileiro entrar num estágio de desenvolvimento superior, mais diversificado, serão relembradas as aventuras de 1933 do autor do *Bailado de Deus Morto*. Ao que se saiba, Flávio de Carvalho nunca procurou uma aproximação maior com o cinema, porém em 1939 ele não quis excluir essa forma de expressão mais nova de uma publicação que se interessava por todas as outras artes, e, por estranho que pareça, no São Paulo de há vinte anos essa preocupação elementar era uma indicação de pioneirismo intelectual. Flávio de Carvalho lera numa revista inglesa de artes plásticas, *Studio*, um artigo sobre *North Sea*, filme produzido por Cavalcanti e dirigido por Harry Watt; obteve algumas informações sobre o cineasta brasileiro com o pintor Antônio Gomide, que fora seu contemporâneo na Escola de Belas-Artes de Genebra, e com esses elementos publicou *Um Nome Brasileiro na Cinematografia Mundial.* Essa primeira manifestação de curiosidade pelo nosso patrício e de interesse pelos documentaristas da escola inglesa não teve seqüência, pois as fitas em questão eram apresentadas no Brasil. Somente dez anos depois, por ocasião da vinda de Alberto Cavalcanti, começou-se

a ter uma idéia do que fora o movimento britânico. Tendo sido uma de suas principais figuras, Cavalcanti a ele se referia freqüentemente em conferências, entrevistas e conversas, exibindo para colaboradores, amigos ou cineclubes algumas obras de cuja produção participara e que constavam de sua filmoteca particular. Só agora, porém, graças ao gesto do governo inglês, sugerido pela generosidade de Donald Darling, adido cultural do Consulado Britânico, tornou-se acessível para os estudiosos brasileiros de cinema um conjunto coerente de fitas das duas brilhantes décadas que separam a realização de *Drifters* por Grierson em 1929 da morte trágica de Humphrey Jennings na Grécia em 1950.

Como tantos movimentos de vanguarda cinematográfica, o documentarista inglês desenvolveu-se à margem do comércio, amparado, entretanto, não pelo mecenato particular, mas por homens do governo. A figura providencial que cruzou o destino de Grierson foi *sir* Stephen Tallents, dirigente do *Empire Marketing Board*, instituição cuja finalidade era revitalizar a noção de Império Britânico que estava caducando. As perspectivas finais do empreendimento eram conservadoras mas a necessidade de métodos novos e idéias originais criou a oportunidade para a ação cinematográfica e social de Grierson. Esse escocês impregnado de idéias socialistas, "meio presbiteriano e meio marxista", como o descreve Cavalcanti [1], e que considera o cinema como um púlpito, entendeu-se muito melhor com os *tories* do que mais tarde com o trabalhistas chegados ao poder. O clima de *discreta rebelião* [2] era um estímulo necessário para Grierson e seus amigos.

1 *Filme e Realidade*, Martins Ed. São Paulo 1953.

2 Denis Forman — Films, British Council Ed. London 1953.

Durante essa primeira fase de atividades, que durou quatro anos, já se encontravam em torno de Grierson alguns dos nomes fundamentais do documentário britânico: Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt, Arthur Elton. Quando o *Empire Marketing Board* foi dissolvido por motivos de economia, *sir* Stephen Tallents não hesitou em preservar a unidade e a continuidade de ação do grupo, levando-o incorporado para exercer suas atividades cinematográficas nos Correios e Telégrafos. Foi nesse novo quadro e com a denominação *GPO* (*General Post Office*) *Unit* que a equipe de Grierson ganhou nos cinco anos anteriores à guerra uma notoriedade internacional.

Se bem que os soviéticos do grande período tenham exercido uma influência considerável sobre a concepção cinematográfica de Grierson, a principal

figura inspiradora da escola inglesa foi o norte-americano Robert Flaherty, que participou ativamente da produção de *Industrial Britain*, em 1933, ainda na fase do *Empire Marketing Board.* Como a ação social imediata não entrasse em seus propósitos, ele afastou-se de seus jovens amigos para re lizar *Man of Aran.* Quando os militantes do *GPO Unit* assistiram a essa obra-prima do cinema universal, sentiram-se distanciados do velho mestre. A temática de Flaherty parecia-lhes limitar-se à luta do homem eterno contra a natureza eterna e consideraram como fuga a preferência do autor de *Nanook e Moana* em manifestar o seu lirismo através de uma humanidade arcaica e inocente. Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. Examinando-se as fitas desse período na perspectiva de hoje, verifica-se que todas conservam a marca profunda da missão cinematográfica de Flaherty: revelar a poesia e a nobreza da humanidade comum e do trabalho.

A preocupação militante, realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais visando à conquista e intensificação da comunicabilidade entre as fitas e o público. Como os russos num período anterior, Grierson procurou harmonizar o conteúdo social e prático das fitas com formas de vanguardismo estético. Insistiu em obter a colaboração de Alberto Cavalcanti, tendo em vista sobretudo a intimidade do autor de *Rien que les Heures* com a vanguarda cinematográfica francesa. Cavalcanti, aliás, levou para à *GPO Unit* não só esse aspecto de seu *background* artístico, mas também uma grande curiosidade em fazer experiências com o som, pois o ingrato período final de sua carreira francesa nos estúdios da Paramount, em Joinville, valera-lhe ao menos uma grande familiaridade com a nova técnica. Outro artista de valor recrutado por Grierson foi o jovem poeta e pintor surrealista Humphrey Jennings, que em alguns anos se transformou na personalidade mais atraente da escola. Sua morte em plena juventude foi a maior perda sofrida pelo cinema da Inglaterra desde a partida de Hitchock para a América. A razão pela qual Jennings ainda não obteve fora de seu país o renome que merece reside, talvez, na profundidade de seu britanicismo. Suas melhores fitas, Family

Portrait, Diary for Timothy e *Listen to Britain*, são um caleidoscópio de alusões íntimas aos costumes, à cultura e às manias da Inglaterra e o espectador estrangeiro não pode com uma só visão apreciar o sabor raro dessas obras.

Vários artigos de jornal seriam insuficientes para indicar o desenvolvimento histórico do documentário na Inglaterra. Do *GPO Unit*, que passou mais tarde para o Ministério da Informação com o nome de *Crown Unit*, o movimento espalhou-se pelas mais variadas instituições governamentais e particulares. Os discípulos de Grierson, Wright, Rotha, Watt, criaram seus próprios grupos, enquanto o pioneiro e líder continuou a exercer a sua influência através do *Film Center*, órgão de consulta e orientação que coordenou durante alguns anos a gigantesca produção de filmes documentários na Grã-Bretanha. A guerra encontrou o cinema, graças à escola de Grierson, preparado para cumprir de forma digna a sua missão. As necessidades de propaganda não corromperam o gênero. Todo o passado do documentário britânico o tinha tornado apto, pelo relato da fadiga e beleza da vida quotidiana, a contar o heroísmo do homem comum na adversidade.

Os filmes doados pela Inglaterra à Cinemateca Brasileira chegaram a São Paulo numa ocasião extremamente oportuna, precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição da escola inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável. Os governos do Estado e do Município, através de iniciativas de suas comissões de cinema, resolveram encorajar a produção de documentários. É um perigo e uma esperança. O perigo consiste, por um lado, em os representantes do poder público serem levados a uma concepção publicitária e imediatista do documentário, e por outro em que nossos produtores prolonguem com o auxílio do dinheiro público as suas medíocres atividades. Resta, porém, a esperança de que os governos façam seus agentes compreenderem a nobre função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados.

Para os jovens quadros do cinema brasileiro, responsáveis pela realização técnica e artística dos documentários estaduais e municipais, a existência em São Paulo de uma coleção de clássicos do documentário cinematográfico britânico será uma fonte de ensinamentos e inspiração.

A ideologia de Grierson

20 abril-1958

Não sei o que anda fazendo ou onde está John Grierson, hoje com sessenta anos de idade, porém imagino-o prosseguindo na luta que absorveu trinta anos de sua vida: contribuir, através do cinema, para tornar mais aprazível, digno e razoável o mundo em que vivemos.

O nascimento de sua vocação de educador situa-se numa infância estimulada pelo exemplo do pai, professor primário em Cambusbarrom, aldeia da Escócia. O velho Grierson tinha certamente uma forte personalidade e um espírito pioneiro, pois na primeira década do século introduziu na sua escola, freqüentada por filhos de mineiros e camponeses, uma cantina e o uso do cinema como complemento didático. Sua filosofia educacional, baseada no princípio de que saber é poder, era imbuída de individualismo tradicional. Mais tarde, John Grierson escreveu ironicamente que a perspectiva final dessa tendência era transformar cada operário num *gentleman* instalado numa biblioteca. Entretanto, ainda adolescente, pôde constatar que os mais brilhantes ex-alunos de seu pai, teoricamente os mais capacitados para vencer na vida, eram os primeiros a se insurgir contra as condições de trabalho correntes nas minas, e a não encontrar uma solução individual para os seus problemas, sendo ao contrário levados a agir como parcelas de uma coletividade nas greves ou dentro dos sindicatos. Essa experiência foi o ponto de partida para um dos temas centrais da meditação de Grierson, o de considerar obsoleta a filosofia de vida que coloca o indivíduo e a sociedade como elementos antagônicos e define o sucesso em termos de expressão pessoal. A confiança na restauração dos valores comunitários orientou todas as suas atividades futuras.

Os estudos de Grierson, na Universidade de Glasgow, onde se formou em filosofia, foram interrompidos por três anos e meio de serviço militar cumprido em barcos de patrulha e caça-minas. Além de amadurecer suas idéias sobre as relações humanas e o espírito de equipe, Grierson adquiriu nesse período um gosto pelo ma[illegible] pelos navios que

mais tarde se refletiu intensamente na sua carreira cinematográfica. A etapa seguinte de sua vida foi a América do Norte, onde passou três anos com uma bolsa de estudos da Rockefeller para ciências sociais, observando o mecanismo de funcionamento da opinião pública. Até então, o cinema o interessara apenas como um dos muitos instrumentos, tais o jornalismo e o rádio, modeladores da opinião. Na Escola de Ciências Sociais da Universidade de Chicago, estudou, atentamente, com um grupo de colegas, um ensaio pessimista de Walter Lippmann sobre a democracia, no qual o autor, após assinalar a impossibilidade de se dar ao cidadão médio um conhecimento amplo sobre todos os problemas da atualidade, considerava uma verdadeira cidadania democrática como um objetivo inatingível nas presentes condições da sociedade. Pensando sobretudo nas novas técnicas de jornalismo introduzidos por William Randolph Hearst, Grierson imaginou a possibilidade de substituir a fórmula educacional da acumulação de fatos por métodos de apreensão dramática da realidade moderna. O próprio Lippmann sugeriu ao jovem pesquisador que nessa ordem de idéias concentrasse a sua atividade no cinema. Essa nova preocupação levou Grierson a Hollywood, onde ao mesmo tempo prosseguia seus estudos sociológicos e freqüentava as grandes figuras criadoras da década dos vinte, Sternberg e Chaplin entre outros. A estética cinematográfica também o interessou e durante anos fez crítica cinematográfica, considerando, porém, essa atividade como um passatempo. Aliás, como apreciador de arte, sempre encontrou muito mais satisfação na pintura do que no cinema, que para ele foi sempre, antes de mais nada, um instrumento de reforma da sociedade, pelo aprofundamento do espírito comunitário local, nacional e internacional, do cidadão.

Quando de volta à Inglaterra teve a possibilidade de agir cinematograficamente no seio do *Empire Marketing Board*, Grierson sabia o que desejava e realizou *Drifters*, em 1929. O sucesso inesperado desse pequeno filme mudo, sobre pescadores de arenque, diante dos mais variados públicos, desde as personalidades oficiais até as audiências das salas comerciais, fortaleceu sua posição, e ele obteve fundos relativamente importantes para continuar seu trabalho. Em vez de se lançar em novas criações pessoais, preocupou-se em recrutar quadros de jovens cineastas, prova de que realmente subordinava a expressão pessoal à ação social. Dos mil e tantos

filmes resultantes de sua atividade, realizou pessoalmente apenas *Drifters*. Cerca de mil e qüinhentos candidatos disputaram a dezena de postos na primeira equipe de Grierson, mas na resposta aos questionários nenhum demonstrou o menor interesse pelo cinema como instrumento de ação social. Isso não só confirma a extrema novidade para a época das idéias de Grierson, mas indica até que ponto foram por ele moldados os jovens cineastas que escolheu com extraordinária intuição, Paul Rotha, Basil Wright e Harry Watt, entre outros.

A experiência de *Drifters* havia esclarecido ainda mais suas concepções teóricas e o conhecimento quase universal em matéria de documentários permitiu-lhe dar aos discípulos plena consciência da linha original que estavam seguindo, Grierson opunha-se às duas principais tendências do documentário, por ele classificadas como *sinfônica* e *romântica*. A obra mais representativa da primeira seria *Berlim*, de Ruttmann, na qual Grierson admirava o emprego dos recursos específicos do cinema para a narração de um dia da cidade, através de uma brilhante montagem. Observou, porém, que a preocupação fundamental pelo jogo e o ritmo das formas produz no espectador um efeito superficial próximo da emoção causada, digamos, por uma parada militar. Em conclusão, *Berlim* e a tradição *sinfônica* eram para Grierson o modelo mais fácil de filme documentário. Na corrente *romântica* ele incluía Flaherty, por quem tinha o maior respeito e para cuja colaboração apelaria. Porém encarava com desconfiança a filosofia de vida de Flaherty, certo *rousseaunismo* implícito em sua obra, considerando-a uma possível influência debilitante para a nova escola, que deveria ter como preocupação fundamental a realidade contemporânea. Era esse elemento de responsabilidade pública que deveria tornar realista o documentário, opondo-o às outras duas correntes.

Grierson não era indiferente ao lado artístico do empreendimento, tendo adotado a idéia de Stuart Mill de que "só na mão do artista a verdade impressiona e se transforma num princípio vivo de ação". No entanto, esforçava-se para que o documentarista não trabalhasse com a consciência de ser um artista. Durante anos ele repetiu a noção de que se um documentário for honesto, lúcido, profundamente sentido e se satisfizer os melhores *fins da cidadania*, necessariamente será belo. A arte deveria ser concebida como o subproduto de um trabalho bem exe-

cutado. O esforço para atingir em primeiro lugar o subproduto, a busca totalmente consciente da beleza, teriam sido sempre, segundo Grierson, o reflexo da riqueza, do ócio egoista e da decadência estética.

Grierson não se limitava a fazer exigências artesanais, mas explicava aos discípulos que, levando suas câmaras para os mercados, fábricas, navios, serviços públicos, iriam encontrar um material ainda não tratado poeticamente. Afirmava que a inspiração só nasceria de um esforço laboroso ligado ao aprofundamento cada vez maior da simpatia humana. Os objetivos sociais, sem ser explícitos, deveriam estar sempre presentes, informando a descrição dramática da realidade e justificando os fragmentos de vida escolhidos. Grierson compreendia, porém, que os mais altos efeitos seriam conseguidos somente quando animados pela poesia ou pela profecia.

John Grierson realizou plenamente a sua missão. Infelizmente faltou-lhe o aparecimento daquilo que não depende de princípios ou escolas, isto é, uma personalidade criadora realmente excepcional.

A ação de Grierson

1 maio-1958

John Grierson é muito mais educador do que cineasta e uma de suas mais constantes preocupações foi estender a difusão do documentário fora do limite das exibições comerciais. Nesse sentido sua ação não teve, na Inglaterra os resultados esperados, apesar de cinco milhões de espectadores terem assistido anualmente às fitas da *GPO Unit* fora dos circuitos comerciais. Sua ambição era, porém, mais ampla, ele desejava conquistar para a boa causa as escolas e igrejas do país. Quanto às primeiras, o sucesso foi medíocre, e total o fracasso diante das segundas. As idéias de Grierson a respeito do filme no currículo escolar foram sempre moderadas, tendo sido ele um dos primeiros a combater os que defendiam a substituição das aulas orais pela projeção de imagens, esquecidos da impossibilidade de instruir através de meras impressões e da necessidade de inculcar laboriosamente na cabeça das crianças a observação disciplinada e a compreensão metódica. Dentro do currículo tradicional o papel modesto do filme deve ser unicamente ilustrativo. Porém, mesmo os programas escolares mais bem elaborados não satisfazem senão parcialmente as necessidades da educação moderna. A fim de formar o cidadão para a vida na comunidade, problema aliás fora da lçada da instrução, Grierson confiava muito mais nos recursos de uma linguagem dramática do que nas possibilidades do discurso racional. A realidade dramatizada pelo documentário, em certos casos produzido especialmente para os jovens espectadores, poderia fazer do cinema um dos principais instrumentos de educação cívica. Grierson só conseguiu alguns resultados práticos na sua Escócia natal, cujas principais cidades, Edinburgo e Glasgow, já eram na década dos trinta pioneiras na utilização educacional do cinema.

Forsyth Hardy reuniu em livro [1] uma variada coleção de textos de Grierson. Apesar da vida do líder documentarista inglês constituir-se de uma sucessão de preocupações e lutas, só encontramos sinal de impaciência quando fala das tentativas de colaboração com as igrejas da Inglaterra. Grierson não

1 *Grierson on Documentary* — Collins ed. London 1946.

só é protestante, creio que presbiteriano, mas bastante conservador em matéria religiosa, e como os chefes espirituais das igrejas falavam sempre dos serviços sociais e religiosos que o cinema poderia prestar, ele esperava que abrissem para a nova escola cinematográfica os milhares de locais e as vastas audiências que as igrejas possuem. Sua decepção foi completa. Grierson acredita que as coisas mais profundas devem ainda ser ditas em nome da religião e acusou amargamente a igreja de ser indigna do grande privilégio do contato básico com a vida do povo britânico. Ele denunciou-lhe a falta de inspiração e a desconfiança em relação aos criadores do realismo cinematográfico inglês. Essa decepção o fez tornar-se muito céptico quanto a iniciativas religiosas e não acolheu com nenhum entusiasmo uma idéia de Eleanor Plumer sobre versões cinematográficas modernizadas das parábolas de Cristo. Muitos anos passaram-se depois das polêmicas ácidas suscitadas pelo assunto. É possível que Grierson se enganasse ao prejulgar como cacetes os projetos de Miss Plumer: a Paixão moderna produzida pela TV inglesa na última Semana Santa foi uma experiência tentada dentro da linha sugerida há vinte anos pela líder religiosa e obteve grande sucesso popular, confirmando as possibilidades de atualização dramática de temas religiosos, inclusive os mais tradicionais.

Quando se iniciou a Segunda Guerra Mundial, Grierson já completara o essencial de sua atividade inglesa e iniciara a experiência canadense. Fora do Canadá, o resultado mais conhecido dos esforços da *National Film Board*, que ele organizou e dirigiu até o fim da guerra, são as criações brilhantes e desenvoltas de Norman Mac Laren. Os filmes do jovem artista escocês, mesmo a série utilitária sobre os perigos da inflação, não são produtos característicos da ação canadense de Grierson. Tendo em vista os problemas específicos da comunidade em cujo serviço se encontrava, ele reduziu ao mínimo possível a preocupação com a qualidade dos filmes para concentrar-se na quantidade e difusão. Nesse período foram produzidas anualmente cerca de trezentos filmes cuja exibição era feita não só nos circuitos comerciais, mas sobretudo através de uma gigantesca rede de distribuição que envolvia escolas, sindicatos, clubes e unidades volantes que levavam as fitas aos mais longínqüos recantos do país. Nunca tive ocasião de ver documentários produzidos por Grierson no Canadá. Realizados num período em que to-

dos os esforços se orientavam para a guerra, seus objetivos eram provavelmente bastante imediatistas. As idéias de Grierson, originalmente inspiradas por Lipmann, a respeito de educação e propaganda, sofreram necessariamente a pressão das exigências da guerra. Certamente, porém, a propaganda nunca se transformou em suas mãos no contrário do princípio democrático de educação, mas sim em seu instrumento.

Acabada a guerra, Grierson deixou a *National Film Board* e viveu intensamente os meses das grandes esperanças, preparado para prosseguir a ação cinematográfica no campo internacional. Quando foi criada a UNESCO, ele assumiu a chefia do departamento de *mass communication* e fez um plano coerente de co-produção internacional e intercâmbio de documentários. O fracasso do empreendimento não o desalentou. Em 1952, no prefácio ao livro de Paul Rotha [2], Grierson procura encorajar os jovens documentaristas que lamentam a perda da flama dos tempos heróicos. Ele explica que o documentário autêntico exprime não só as esperanças, mas também as frustrações de nosso tempo. Enquadra a realização de filmes como *Night Mail* ou *Housing Problems*, dois clássicos do período áureo, como expressões de um regime conservador que tende para o socialismo. No momento em que escrevia esse prefácio, os trabalhistas estavam no poder, e Grierson procura também explicar o fato de se encontrarem as pessoas de maior talento e imaginação submergidas pela burocracia recrutada na *inteligentsia* suburbana. E aconselha aos documentaristas que voltem por enquanto suas vistas para os povos subdesenvolvidos, para a "as pobrezas soberanas da America Latina e as não soberanas da Ásia e da África".

[2] *Documentary Film* Faber and Faber Ltd. 1952.

Alberto Cavalcanti via um lado *marxista* na personalidade de Grierson. Como todo intelectual de seu tempo, este gostava de citar Lenine, mas não é fácil imaginá-lo animado pelas idéias de Marx. No prefácio citado, Grierson identifica os inspiradores do seu socialismo e sua obra e não nos surpreende encontrar nomes pouco conhecidos no estrangeiro, mas que são os de heróis já lendários do movimento operário de sua comunidade: James Keir Hardie, fundador na última década do século passado do *Independent Labor Party* e Robert Smilie, dirigente logo depois da Primeira Guerra Mundial da Federação dos Mineiros.

John Grierson, com sua fé de missionário, sua energia de militante e seu gênio para o compromisso, é o mais inglês dos escoceses.

A revelação de Flaherty

10 maio-1958

Robert Flaherty tinha vinte e seis anos quando fez sua primeira viagem ao chamado Grande Norte, à região polar. De 1910 a 1920 percorreu em sucessivas expedições as imensas áreas da baía de Hudson e foi o primeiro homem branco a atravessar o interior da península de Ungava, tendo sido também o redescobridor das ilhas Belchers. Esse arquipélago havia sido visitado por exploradores do século XVII, mas sua existência fora considerada mais tarde duvidosa e lendária, a ponto de ser removido dos mapas. O governo canadense deu o nome de Flaherty à maior ilha do grupo. Apesar dessas e muitas outras façanhas, os objetivos de Flaherty não eram o estudo geográfico. Ele trabalhava por conta de uma grande companhia na pesquisa de ferro e cobre; após sete anos de esforços, vastas jazidas foram encontradas, porém a qualidade do minério era tão inferior que não justificava a exploração comercial. No entanto, a decepção profissional fora compensada pela descoberta das comunidades esquimós, que assumiu para Flaherty o caráter de uma revelação.

A partir da primeira viagem, Flaherty escreveu um diário de suas experiências, ainda hoje inédito. Num livro de Richard Griffith [1] encontram-se, porém, extensas transcrições desse documento, através das quais delineiam-se as etapas do interesse crescente e cada vez mais profundo pelos costumes e pelo comportamento dos habitantes do Grande Norte.

1 *The World of Robert Flaherty* — Hollance Ltda, London 1953.

A década durante a qual Flaherty fez longos estágios na região polar foi um período decisivo na história das relações entre os povos civilizados e os esquimós. Numerosos agrupamentos estabeleceram seus primeiros contatos com os homens brancos a partir da segunda expedição de Stefansson em 1910, e em 1923 Rasmussen ainda encontrava comunidades que ignoravam inclusive a existência de outros esquimós. Flaherty não teve ocasião de encontrar nenhum grupo primitivo intacto, mas algumas tribos e famílias que freqüentou estavam notavelmente preservadas, pois a presença de brancos, índios canadenses ou mestiços era para elas uma experiência ocasional e rara.

A edição de Cambridge da *Enciclopédia Britânica* salienta o fato de um membro da tribo distribuir automaticamente entre os necessitados os mantimentos que consegue recolher na caça ou na pesca e considera essa uma das causas da estagnação da sociedade esquimó. Na edição da Universidade de Chicago da mesma publicação, a organização social desse povo é definida de um modo geral como *anarco-comunista*. Com efeito, ele não tem governo, exército, igreja ou polícia. A Enciclopédia ensina-nos ainda que, na medida em que não são transformados pela civilização, os esquimós parecem ser o povo mais feliz do mundo. Quanto a isso, todos os viajantes são unânimes. Os esquimós riem mais durante um mês do que um civilizado médio num ano e exteriorizam incessantemente alegria e bem-estar. O autor do verbete obtempera que não há explicações claras para esse comportamento e limita-se a resumir diferentes hipóteses relativas ora a *características raciais*, ora aos efeitos estimulantes da vida ao ar livre ou do regime de carne crua. Nenhuma delas associa essa felicidade às regras aceitas para a vida em comum.

Como outros, Flaherty ficou surpreendido com esse estranho fenômeno de felicidade coletiva e contínua. E como por outro lado dez anos de freqüentação fizeram-no conhecer, melhor do que ninguém, a dureza da vida cotidiana dos esquimós, a luta de todas as horas pela subsistência e contra o frio, nasceu nele uma estima e um respeito por esse povo que marcaram a concepção de vida do futuro cineasta.

Não se sentindo escritor e desejando comunicar suas impressões ao grande número, Flaherty instruiu-se no manejo das câmaras e conseguiu interessar seus empregadores num projeto de filme. Ao cabo de nova expedição, ele trouxe para a América alguns milhares de metros de negativos impressionados que levou seis meses para selecionar e montar. Um cigarro aceso e um momento de distração destruíram em segundos todo o trabalho. Sobrara uma cópia positiva, mas naquele tempo ainda não se faziam contratipagens. Aliás, segundo Flaherty, a fita era um registro exterior de aspectos da vida na região polar sem nenhuma comunicação dramática, e não o satisfazia. A oportunidade procurada de recomeçar foi-lhe dada por uma grande firma que negociava com peles e viu no projeto uma ocasião interessante de publicidade indireta.

As novas filmagens duraram dois anos. Apesar de conhecer intimamente o terreno, Flaherty partiu

sem idéia preconcebida a respeito do que iria filmar. Quando conheceu Nanook, resolveu construir em torno dele a fita, achando mais interessante criar certa intimidade entre o público de um lado e de outro um homem determinado, sua família e atividades, do que mostrar aspectos psicologicamente neutros da vida dos esquimós. Flaherty projetou fitas para seus intérpretes, que entenderam com relativa rapidez do que se tratava. Nanook e seus familiares ficaram praticamente sob contrato durante os dois anos de filmagens. Para determinadas caçadas ou pescarias foram necessárias longas viagens e a realização de certas cenas foi extremamente penosa. A caça da foca exigiu três meses de trabalho. Para as filmagens de seqüências interiores precisou-se construir um iglu de proporções inéditas. Após dois dias de trabalho a construção ruía. O trabalho de Nanook e de seus companheiros foi recomeçado três vezes até se obter o resultado desejado. O que facilitava tudo, porém, era o inalterável bom humor dos esquimós, a ausência completa de impaciência, a constante cortesia. Flaherty voltou a Nova Iorque no outono de 1921 com dezoito mil metros de filmes. Alguns meses depois de sua partida, Nanook fez uma incursão de caça, não foi feliz e morreu de fome na viagem de volta.

A experiência da filmagem anterior servira enormemente a Flaherty e a quantidade de imagens que tinha à sua disposição deu-lhe muita liberdade de escolha para a montagem final. Por exemplo, o extraordinário epílogo de *Nanook, o Esquimó*, a seqüência dos cães na tempestade, é a seleção de matérias filmados durante duas dezenas de tempestades diferentes.

A distribuição do filme foi difícil. Os chefes executivos da *Paramount* retiraram-se de uma projeção particular sem dizer uma só palavra. Um encarregado da *First National*, depois de insistentemente solicitado, assistiu ao filme, mas em seguida recusou-se a atender Flaherty mesmo pelo telefone. Em 1922 já se havia estabelecido na indústria a crença em fórmulas de sucesso e aparentemente os responsáveis cinematográficos consideravam quase um desaforo que se lhes oferecessem um filme tão insólito. Depois da carreira triunfal da fita, lançada por uma firma menor, a *Paramount* deu a Flaherty carta branca para realizar em qualquer ponto do mundo *outro Nanook*.

Quando Flaherty embarcou para a Polinésia, a conselho de um amigo, o escritor Frederick O'Brien,

não tinha tomado consciência do método cinematográfico original que criara ao realizar *Nanook*. No fundo, seu estado de espírito não era muito diferente do dos produtores que lhe encomendaram o trabalho. Ele era movido mais pelos resultados atingidos em *Nanook* — a visão do homem em conflito com a natureza — do que pelos princípios do método graças aos quais esses resultados foram conseguidos. Em Samoa, Flaherty e sua mulher, Frances, que daí por diante será sua principal colaboradora, perderam meses à procura de um conflito, de uma caça difícil ou da pesca de polvos gigantes, e chegaram a impacientar-se com a insistência dos nativos em só lhes oferecerem festas, danças, banquetes e flores. Finalmente, disseram: "Por que não admitimos a evidência de que esse povo não é composto de grandes caçadores ou pescadores, e procuramos outro ponto de partida?". Eles haviam percebido que estavam tentando impor a uma realidade viva um temário exterior, viram que o polvo gigante tão procurado era uma transmutação automática do elefante-marinho ou das focas de Nanook. Sentiram que a realidade com a qual agora se deparavam era mais estrânha para um americano do Norte do que a vida na região polar. A luta de Nanook pela existência era um drama diferente mas compreensível para uma sociedade cuja regra fundamental é a competição; ao passo que em Samoa e outras ilhas da Polonésia não existia o drama da subsistência, pelo menos nas regiões menos contaminadas pela civilização. A pesca ligeira e fácil, os frutos naturais abundantes eram suficientes para um povo aliás frugal. O panorama que se abriu para Flaherty foi o de um mundo onde a vida se desenvolvia como um jogo alegre e tranqüilo, uma espécie de Grécia rústica na qual os artistas, não tendo pedra ou argila, esculpiam seus próprios corpos, numa modelagem de deuses. A humanidade que encontrou ja entrara em contato com os comerciantes, a sífilis e os missionários, mas, apesar de tudo, ainda eram numerosos os fragmentos da idade do ouro. Os samoanos autênticos não tinham o sentido da propriedade e do ganho ou medo da pobreza, viviam na contemplação extasiada das belezas do mundo e no amor sem problemas. Esse universo reflete-se na obra que Flaherty filmou durante dois anos, *Moana*.

A experiência polinesiana completou a formação ideológica e artística de Flaherty, iniciada junto aos esquimós. Pela vida afora ele nunca se esqueceu de que a nobreza e a felicidade são possíveis e

podem associar-se tanto com as necessidades implacáveis do trabalho como com as condições amenas da indolência. E continuou no propósito de nunca fabricar histórias, de não impor temas aos seus filmes, mas de deixar brotarem espontaneamente, graças à observação carinhosa da região ou da comunidade escolhida. Aliás, na sua movimentada carreira cinematográfica, cheia de desastres e frustrações, ele só conseguiu aplicar plenamente os seus métodos mais duas vezes: durante os dois anos passados nas ilhas onde realizou *The Man of Aran*, e no glorioso remate de sua criação artística, *Louisiana Story*. As outras obras, *Sombras Brancas, Tabu, Elephant Boy*, mesmo quando belas, são um desvirtuamento das idéias de Flaherty, a personalidade humana mais pura que o cinema já teve ao seu serviço.

A esperança húngara

17-maio-1958

A Escócia e a Hungria são as principais pátrias de fantasmas. Essa população suplementar, tanto a das Ilhas quanto a do Continente, tem em geral uma mesma origem nobre, porém cessam aí as semelhanças. O fantasma escocês, tão bem estilizado e satirizado por René Clair em *The Ghost Goes West (Fantasma Camarada)*, é não só amável mas também histórico, tem um estado civil definido que pode ser identificado por um trabalho de pesquisa dos traços deixados pelos mortos; pois diferentemente do que acontece no fácil espiritismo, os fantasmas escoceses não revelam sua identidade. Se agem por discrição ou se ignoram sua identidade é ainda questão aberta. No ano atrasado, tive ocasião de entreter-me em Edimburgo com um dos mais eminentes especialistas de fantasmas da Grã-Bretanha. Ele estudava no momento algumas aparições recentes que se manifestavam no pátio do Castelo central da cidade. O fantasma tinha singularidade para a Escócia: não possuía a habitual familiaridade e causava medo — sem razão, pois evidenciou-se logo que não fazia mal a ninguém. A surpresa e mesmo o temor tinham certa razão de ser, pois que a aparição assumia a forma de um cavalheiro excepcionalmente corpulento e sem cabeça. Nem era bem assim. Ele tinha cabeça, enorme, mas não a levava no pescoço, e sim cuidadosamente sob o braço. O interrogatório atento das testemunhas, seguido de algumas semanas de trabalho nos arquivos do próprio Castelo, foram suficientes para identificar a macabra aparição como uma personalidade oficial injustamente degolada naquele local alguns séculos antes. Este exemplo indica a semelhança do método do especialista escocês e a dos historiadores, apenas o primeiro é mais completo. Com efeito, os historiadores convencionais limitam-se a descrever a vida e os feitos dos antigos, ao passo que o estudioso dos fantasmas interessa-se em revelar o que continuam a fazer, depois de mortos.

É impensável a aplicação desse método histórico aos fantasmas da Europa Central, os da Hungria em especial e mais particularmente os da Transilvâ-

nia. Possivelmente, o regime de Kadar desencoraja esse gênero de preocupações como uma afronta ao marxismo, o que é deplorável, visto que os seus fantasmas poderiam ser mais bem conhecidos por pesquisas com inspiração sociológica. Como os escoceses, os fantasmas húngaros são titulares da nobreza; mas são invariavelmente perversos. Será inútil procurar sua identidade no registro dos mortos; os grandes fantasmas húngaros são contemporâneos que vivem séculos e que propriamente, não morrem. Podem, eventualmente, dissolver-se, não se sabe por quanto tempo, quando vencidos pela rebelião dos mortos e vivos que escravizam, quando a sua natureza noturna é acidentalmente queimada por um raio de sol, ou, no caso de pertencerem a família vampiresca, quando lhes falta o abastecimento de sangue quente. Como podemos saber que são nobres? Basta atentar para o fato de que sempre são grandes proprietários e possuidores de muito poder, necessariamente, condes ou barões, títulos habituais dos fantasmas húngaros. Como outras formas folclóricas, os fantasmas fornecem indicações sobre a ideologia popular. Se as aparições escocesas permanecem como um eco longínquo de uma articulação harmoniosa entre a comunidade e a classe dirigente, as criações da imaginação húngara exprimem uma ruptura profunda. O cinema, industrialização do folclore, chegou tarde demais para canalizar as mais puras fontes fantasmais da Transilvânia. Assim mesmo, o Nosferatu do expressionismo alemão ou o Drácula do cinema de terror americano, captaram, apesar de todas as distorções, alguns traços da insígne tradição.

Até há pouco tempo, a associação dos termos *cinema* e *Hungria*, quando não evocava fantasmas, fazia pensar em idílios camponeses em forma de opereta, com ou sem ciganos. Mas tanto num caso como no outro, eram imagens de filmes estrangeiros. Aliás, a produção internacional contou sempre com a contribuição de grande número de húngaros emigrados após a Primeira Guerra Mundial. Num dos volumes de sua autobiografia [1], Arthur Koestler descreve a situação penosa dos intelectuais e artistas na Hungria nascida do tratado de Trianon. A maioria dos sete milhões de habitantes era composta de camponeses semi-analfabetos, a peculiaridade lingüística dificultava sobremaneira o intercâmbio com outros países (o finlandês é a única língua que tem parentesco com o húngaro) e a vida cultural processava-se num isolamento deprimente, o que

1 *The Invisible Writing*, Collins ed. London, 1954.

não impedia que fosse muito rica. A melhor ilustração dessas barreiras é o fato de o nome de Áttila Jozsef, provavelmente um dos maiores poetas do século, só começar a ser conhecido no Ocidente vinte anos depois de seu suicídio. Muitos escritores e artistas emigravam à procura de uma audiência maior, mas o abandono da língua e do país natal esterilizou os melhores. Os que tiveram sucesso no estrangeiro foram componentes da categoria que Koestler denomina o *demi-monde* das artes e das letras, isto é, os repórteres, os produtores cinematográficos, atores e atrizes, roteiristas, editores de revistas, artistas comerciais e fabricantes de *best-sellers*. No que toca ao cinema, acodem à memória os nomes de Sandor (Alexandre, na Inglaterra) Korda, Michael Kertez (Curtis, na América), de atrizes que foram célebres — Vilma Banky, Kate de Nagy, Paula Wessely, Lya de Putti, Martha Eggert — ou de atores ainda hoje conhecidos — Bela Lugosi, Peter Lorre, Mischa Auer e Paul Lukács. Alguns desses nomes e mais os do decorador Trauner, do músico Kosma, do crítico Bela Balazs ou do diretor Paul Fejos, indicam a variedade de talentos que a Hungria exportou para a América, Alemanha, França e Inglaterra.

Paul Fejos merece uma menção particular. Não conheço os dois filmes que realizou na Hungria e nunca soube o que fez na Suécia, mas *Lonesome*, a segunda de suas quatro obras norte-americanas, entrou há alguns anos para o repertório das principais cinematecas do mundo. É certamente uma das fitas mais encantadoras do período de transição entre o mudo e o falado. Esse romance de dois seres humildes isolados na grande cidade foi tratado quase inteiramente num estilo naturalista e na linguagem movimentada do cinema mudo em seu apogeu. Existe, porém, uma seqüência dialogada, bastante longa, na qual de acordo com as exigências técnicas de sonorização então em vigor, a câmara não se move e o número de planos é o menor possível. Além disso, a cena situa-se numa incrível praia toscamente reconstruída no estúdio. Essa passagem foi duramente criticada na época e serviu para ilustrar a tese de que a arte cinematográfica seria destruída pelo diálogo sonorizado. Hoje essa passagem não só adquiriu um encanto singular, mas curiosamente, não destoa do conjunto. Serve para demonstrar como a unidade de uma fita depende muito menos da homogeneidade da linguagem do que da identidade da inspiração.

Nada disso, porém, tem muito a ver com o cinema húngaro propriamente dito, que existe há muito tempo e cuja produção foi mesmo abundante por volta de 1914. Depois, no decênio clássico do cinema mudo, 1919-1929, ele esteve praticamente ausente. Durante o período do cinema falado até a Segunda Guerra Mundial, a produção foi contínua e crescente, se bem que medíocre. Voltando ao tema central deste artigo, é preciso dizer que o cinema húngaro evitou sempre os fantasmas do país e procurou retomar a tradição da opereta teatral que havia sido no passado a expressão autêntica dos momentos mais felizes do Império de Francisco José. Apesar da radical diferença de tom, é curioso constatar a identidade do quadro social entre as tétricas lendas populares de fantasmas e as operetas cinematográficas otimistas e sentimentais. Ambas são a expressão, em interpretações diferentes, da mesma realidade de uma Hungria incrivelmente retardada em seu desenvolvimento social.

Num caso como no outro, os pólos do conflito dramático são os mesmos: de um lado os grandes proprietários, os camponeses do outro. Nas histórias de fantasmas, porém, o conflito é irremediável, pois os aristocratas diabólicos são escorraçados da condição humana, ao passo que nas operetas a ruptura social é escamoteada, em geral pela paixão; o conflito cristaliza-se em torno do amor, considerado impossível, entre o barão e a bela camponesa, mas o desfecho feliz conduz a uma síntese harmoniosa numa atmosfera de reconciliação, festa, confraternização e alegria geral. Quando a heroína não é a moça pobre mas a condessa, o herói é um cigano. Tendo em vista a exportação, dava-se muita ênfase nessas fitas aos aspectos exóticos da vida húngara. Mas em matéria de pitoresco húngaro ninguém podia competir com Hollywood e a carreira dessas produções, que os críticos de Budapeste denominavam *filmes limonada*, era no exterior bastante modesta.

O regime instaurado depois da Segunda Guerra Mundial abriu uma nova era para o cinema húngaro. A planificação geral das atividades inclui a construção de estúdios, a criação de um importante Instituto do Teatro e do Cinema, que englobou a tradicional Escola de Arte Dramática, e a fundação de uma cinemateca admiravelmente aparelhada. Antes dessas iniciativas produzirem frutos, foram realizados alguns filmes que procuravam, num estilo próximo do italiano, dramatizar os acontecimentos recentes

do período final da guerra. O melhor filme do século foi *Em Alguma Parte da Europa*, cujo tema é o impacto da guerra e o fascismo sobre as crianças. Além de ter sido, na atual perspectiva, totalmente eclipsado pelo poderoso *Alemanha, Ano Zero*, de Rossellini, cuja temática é semelhante, a fita de Geza Radwanyi representa mal o novo tipo de expressão cinematográfica da Hungria. O primeiro filme que emana das novas condições artísticas, técnicas e políticas do regime e que teve sucesso na Europa, *Un Lopin de Terre*, leva-nos de volta à atmosfera agrária. O conflito central, porém, segue outras linhas. A ação situa-se em 1930, em pleno regime reacionário do almirante Horthy. A bela camponesa recusa, apesar de todas as pressões, casar-se com o grande proprietário e vai viver com o herói da história, camponês pobre. A história de *A Vingança de Ludas Matyl*, o primeiro filme húngaro colorido, passa-se no século passado. O jovem camponês Ludas nega-se a pagar imposto ao barão Doebroeghy e é condenado a receber cinqüenta cacetadas. Ele jura retribuir com o triplo de pauladas e cumpre sua promessa, em diversas circunstâncias e sob os mais variados disfarces. Tudo indica que as melhores fitas húngaras até 1954 eram histórias camponesas situadas num passado próximo ou remoto. Inúmeras vezes os responsáveis ideológicos do regime criticaram o declínio evidente de inspiração no tratamento da atualidade, crítica válida também para o teatro.

A revelação do Festival de Cannes de 1956 foi *Carrossel do Amor*, que será exibido em São Paulo na próxima semana. A ação passa-se já em plena Hungria comunista, mas o tema é familiar. Um camponês avarento pretende obrigar a filha a desposar um agricultor relativamente abastado. Mas ela ama um jovem pobre que trabalha na cooperativa da aldeia. O pai não só detesta o rapaz mas é inimigo da cooperativa. Esses elementos sociais são o fundo da história. Toda a ênfase é colocada no amor, que triunfa sobre todas as dificuldades e acaba dando aos outros conflitos uma solução harmoniosa, estabelecendo-se um inesperado parentesco entre essa obra e os *filmes limonada* do velho regime. A semelhança, aliás, só é manifesta sob o ângulo crítico particular que escolhi para o exame global das diversas manifestações do cinema húngaro. Uma das características fundamentais dos *filmes limonada* era a falsidade psicológica, ao passo que uma das maiores qualidades de *Carrossel do Amor* é a au-

tenticidade humana do seu idílio. François Truffaut não hesita em evocar *True Heart Suzie*, talvez a realização mais intimista de D. W. Griffith, e de colocar o jovem realizador Zoltan Fabri entre os melhores cineastas europeus da atualidade. Fabri é um observador sutil e lírico e ao mesmo tempo um entusiasta que não hesita em renovar as lições aprendidas com os clássicos do cinema. Há uma quermesse e um baile que fazem pensar em *Coeur Fidèle*, de Epstein, ou na *Aldeia do Pecado*, de Preobajenskaia, dos tempos heróicos do movimento da câmara e da montagem.

A apresentação em Paris e Londres de mais duas ou três obras húngaras extremamente interessantes fez a crítica prognosticar para breve uma fecunda maturidade do cinema húngaro. Nessa ocasião, porém, explodiu a revolução operária antirussa da qual os cineastas, asssim como a maioria dos intelectuais de esquerda, participaram ativamente. Não faço idéia de que se passa com o cinema húngaro depois disso. Há uns três meses, por ocasião da ante-estréia de um filme húngaro em Paris, os jornais notaram a presença na sala de praticamente toda a equipe artística e técnica. A metade fazia parte de uma delegação vinda especialmente para a ocasião, a outra era constituída de refugiados políticos residentes na França.

Parece-me importante o fato de se poder ver em São Paulo o *Carrossel do Amor*. A insuficiência da distribuição comercial de filmes entre nós isola o Brasil de acontecimentos que poderão modificar sensivelmente o panorama do cinema internacional. Depois de assistirmos a essa fitájá ão seremos apanhados de surpresa se a Hungria enriquecer a arte mundial com uma obra-prima cinematográfica. Quando, porém, veremos o conjunto de filmes que fazem do cinema japonês um dos mais prestigiosos da atualidade, ou a série de fitas que estão colocando a Índia em pé de igualdade com o Japão? Ou o *41º Paralelo* e *As Cegonhas Voam*, considerados fatos novos na história do cinema soviético?

Renoir e a frente popular

24-maio-1958

Há mais de vinte anos, resolvi com um grupo retirar-me de um casarão que existia na rua do Paraíso e onde residíamos há mais de um ano contra a nossa vontade. As portas e portões eram guardados por sentinelas armadas e as janelas providas de fortes grades, de modo que para sair tivemos de cavar na direção de um quintal vizinho um túnel de dez metros. Numa madrugada, logo após o carnaval de 1937, partimos discretamente. Alguns meses depois eu me encontrava em Paris, assistindo a uma fita que fora lançada com grande sucesso, *A Grande Ilusão*. Com pequenos intervalos, revi esse filme inúmeras vezes. Eu não tinha então nenhum interesse especial por cinema e era a primeira vez que me acontecia voltar a assistir uma fita já conhecida. A razão mais clara para meu comportamento era uma seqüência de tentativa de fuga de prisionieros franceses na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, que evocava de forma viva minha experiência recente. Esse fato, porém, só explica meu interesse inicial em rever a fita. Em seguida, fui movido por motivos que nada tinham de autobiográficos, mas não eram ainda a consciência de um fato estético novo.

Não havia mérito nenhum em se gostar de *A Grande Ilusão* em 1937. Tanto esse filme quanto *La Bête Humaine*, realizado um ano depois, foram imensos sucessos de bilheteria e asseguraram a Jean Renoir um renome internacional. A França vivia naqueles anos um profundo movimento de opinião que assumiria em 1936 a forma do triunfo da Frente Popular e da série de leis sociais ligadas ao nome de Léon Blum. Os filmes de Renoir tinham o colorido social característico da época. Já em 1934 ele havia realizado *Toni*, que aparece hoje como precursor do estilo italiano do após-guerra: filmagem ao ar livre, ausência de atores conhecidos, personagens e ambientes populares. Segundo as aparências, as atividades de Renoir o definiam como um artista de estilo realista e participante da ação social.

Dois grandes empreendimentos artísticos coletivos, um teatral e outro cinematográfico, foram ten-

tados durante a Frente Popular. O primeiro, uma combinação de ação dramática e balé de massas, baseado num libreto de Jean Richard Bloch, *Naissance d'une Cité*, foi montado no *Vélodrome d'Hiver* com figurantes aos milhares. Esse espetáculo grandioso e às vezes inspirado situava-se no futuro e fora de qualquer lugar definido. A iniciativa cinematográfica, encabeçada por Renoir, foi uma crônica da Revolução Francesa desde o levantamento do primeiro batalhão de voluntários marselheses até a batalha de *Valmy.* O lado épico dos acontecimentos foi posto em segundo plano e o tom familiar domina. Sentimo-nos igualmente próximos dos problemas quotidianos dos camponeses revoltados contra os nobres, do interesse de Luis XVI pelas folhas mortas de um outono prematuro ou de sua curiosidade pelas invenções recentes, a escova de dentes por exemplo. Com exceção de Maria Antonieta, todos os personagens de *La Marseillaise*, os nobres, as personalidades oficiais, os guardas suíços, os padres, sem falar dos tipos do povo, são simpáticos. Essa atmosfera de simpatia humana mais ou menos indiscriminada foi na época interpretada, com certa razão, expressão de habilidade política. Apesar de algumas aparências em contrário, naqueles anos eram as forças da direita e do fascismo que estavam na ofensiva e tomavam a iniciativa do ódio. A Frente Popular era muito mais um fenômeno de defesa e suas formações heterogêneas exigiam como cimento de uma unidade, aliás precária, não uma ideologia de combate mas o sentimento de generosidade difusa, denominador comum de todas as correntes esquerdistas, que só é utilizado de forma calculada pelos quadros dirigentes comunistas. Esse clima particular de compromisso reinava na Frente Popular e se espelha com muita fidelidade em *La Marseillaise* e também em *A Grande Ilusão*, filme igualmente sem vilões mas onde se demonstra que a demarcação das classes sociais é mais nítida e profunda do que as fronteiras nacionais.

Os outros filmes realizados por Jean Renoir durante os cinco anos imediatamente anteriores à guerra são facilmente enquadrados numa linha popular e esquerdizante. Em *Le Crime de Monsieur Lange*, realizado após *Toni* em colaboração com os Prévert, havia uma cooperativa operária ameaçada por um vilão disfarçado em padre e admiravelmente interpretado por Jules Berry. Num filme baseado em *Les Bas Fonds*, de Gorki, uma galeria de personagens desclassificados e não conformistas — nobres,

ladrões, prostitutas e atores — desenvolvia uma alegre polêmica anarquizante contra a Sociedade. Não seria mesmo impossível alinhar nessa tendência *La Bête Humaine*, desde que se concentre a atenção na atmosfera fraternal da comunidade ferroviária ou no comportamento ignóbil de um grande burguês em relação à afilhada.

Renoir, porém, não se limitou a participar de forma mais ou menos indireta de um movimento social, de uma atmosfera psicológica coletiva que envolvia milhões de pessoas. Ele assumiu compromissos muito mais definidos, aceitando a realização de um filme de propaganda produzido pelo Partido Comunista Francês. Nunca tive ocasião de ver *La Vie est à Nous*, que não foi distribuído comercialmente. Renoir o escreveu em colaboração com Paul Vaillant Couturier, e François Truffaut informa-nos, no número especial de *Cahiers du Cinéma* sobre o cineasta, que se trata de uma obra muito boa onde se encadeiam aspectos da vida francesa a discursos políticos de Maurice Thorez, Marcel Cachin e Jacques Duclos.

Esses filmes e esses fatos traçaram um perfil muito nítido do Renoir de antes da guerra. Mais tarde, muita gente sentiu dificuldades em compreender o quanto era ilusória essa nitidez e como deformava a fisionomia, incomparavelmente mais rica e complexa, do artista. Seus primeiros filmes falados e toda a obra muda não eram então exibidos nos clubes de cinema. *La Regle du Jeu*, a sua última fita francesa antes da partida para os Estados Unidos, fora distribuída algumas semanas antes do início da guerra, diante da mais total incompreensão da crítica e do público, no qual se incluía o autor deste artigo. Durante os anos de guerra conservei na memória apenas a seqüência, aliás extraordinária, de uma caçada. Faço essa confissão com certa vergonha, pois hoje *La Régle du Jeu* é para mim (e para muitos) não só a obra-prima de Renoir, mas o melhor filme francês e um dos melhores do mundo. No início das hostilidades a censura militar retirou o filme da circulação por considerá-lo atentatório à moral da nação.

Outro filme de Renoir, *Une partie de Campagne*, de 1936 — mesmo ano da fita para os comunistas — poderia ter contribuído para desfazer o contorno simplista que o autor assumiu na pré-guerra. Ficou, porém, inédita durante dez anos.

Depois de terminada a guerra, a partir do relançamento de *La Regle du Jeu* e da estréia de *Une*

Partie de Campagne, reiniciaram-se em bases inte
ramente renovadas a apreciação e o estudo do Re
noir. Entretempo, ele havia prosseguido sua obra n
América, na Índia e novamente na Europa. As últi
mas etapas de sua carreira e o conhecimento d
conjunto de seus filmes, tornado possível pelo tra
balho da Cinemateca Francesa, transformaram Jea
Renoir numa das personalidades artísticas mais fas
cinantes do século.

Outra face de Jean Renoir

31-maio-1958

No Paris do imediato após guerra, destacaram-se entre os lançamentos cinematográficos mais importantes três fitas que haviam sido realizadas respectivamente doze, oito e nove anos antes: Zero de *Conduite*, de Vigo, *Espoir*, de Malraux e *La partie de Campagne*, de Renoir. Este último foi para as novas gerações de amadores de cinema o primeiro contato com a obra de Renoir, e sua conseqüência imediata foi provocar nos jovens desconfiança em relação aos críticos de antes da guerra. Eles haviam definido a obra do cineasta em termos de realismo e participação, e a fita desmentia frontalmente essas asserções. O elemento social estava ausente dessa ação inspirada numa novela de Maupassant, transposta para 1900, história de amor que se desenvolvia doce e melancolicamente até uma conclusão sem esperança. Quanto ao delineamento dos personagens ou ao quadro dos acontecimentos — uma natureza cuja fluidez foi captada com excepcional finura — o estilo das composições situava-se próximo da plástica impressionista. Essa rejeição do realismo e o tom pessimista da obra tornavam dificilmente reconhecível, em 1945, o Renoir descrito pela crítica da década anterior. Se *La Partie de Campagne* fosse posterior às outras obras, bastaria à crítica tecer algumas considerações sobre a evolução das idéias e dos sentimentos do autor. Já lembramos, porém, que a fita foi realizada na mesma ocasião que *La Vie est à Nous*, feita para o Partido Comunista em 1936, um ano antes de *A Grande Ilusão* e logo depois de *Le Crime de Monsieur Lange*, ambas inspiradas pelo desejo otimista de participação no drama social dos homens. Antes mesmo dessas e outras fitas do autor poderem ser revistas, *La Partie de Campagne* já havia, por si só, desfeito a imagem de Jean Renoir traçada pela crítica de antes da guerra.

No entanto, o que invalidou definitivamente os julgamentos da velha crítica sobre Renoir foi o relançamento de *La Régle du Jeu*, logo após a estréia tardia de *La Partie de Campagne*. Não que a fita tenha obtido sucesso de bilheteria. Pelo contrário, as sucessivas tentativas de distribuição comercial têm

encontrado sempre o mesmo insucesso. Uma das belezas do fenômeno cinematográfico na vida moderna é a relativa freqüência com que cria a unanimidade em torno de uma obra. Mas com *La Régle du Jeu*, infelizmente, não há nada a fazer. A fita continua a ser apreciada apenas pelos *happy few*, que apesar de se contarem aos milhares na França, são uma pequena minoria diante das proporções do público cinematográfico. O que essas pessoas reprovaram nos primeiros julgadores de *La Régle du Jeu* não foi tanto a insensibilidade ante os valores propriamente cinematográficos, avançadíssimos para a época, mas sobretudo a incompreensão que manifestaram pela natureza da obra. Com efeito, os primeiros críticos da fita, levados pelas idéias convencionais que haviam estabelecido em relação a Renoir, limitaram-se a ver em *La Régle du Jeu* uma sátira ao comportamento humano da classe dirigente francesa. Não há dúvida de que *a regra do jogo* é a mentira, é a hipocrisia necessária para o equilíbrio das relações entre membros de uma burguesia aristocratizada e alienada pelo lazer, e que a não observância da regra conduz a catástrofes. Mas esse é um lado do diptico, a metade da fita. Na outra, desenvolvida paralelamente e de igual importânia, os personagens são os empregados cujo estatuto popular não impede que fiquem presos, tanto quanto os patrões, ao mecanismo impiedoso e desumanizador da regra. Os ecos sociais da fita são amortecidos por um pessimismo global e profundo em relação à natureza humana. Diferentemente, porém, de Stroheim, um dos seus mestres, Renoir tem simpatia por todos os personagens, suas falhas, hipocrisias e ridículos. Um tipo do filme, Octave, diz em determinado momento: "Seria para mim um progresso não mais procurar saber o que é o bem ou o mal, porque há uma coisa terrível nesta terra: toda gente tem suas razões". Renoir acumplicia-se com as razões de cada um, não julga individualmente ninguém, mas é ao mesmo tempo implacável com todos. O personagem humanamente mais rico de *La Régle du Jeu* é precisamente Octave, um fracassado, que Renoir interpreta e por quem tem uma preferência marcada. Isso não impede que Octave seja o escolhido para trair a confiança dos amigos exatamente no momento em que o mais céptico de toda a galeria começava a acreditar no sentimento da amizade. Temos a revelação, quase no fim da fita, de que Octave, urso manso e desajeitado (que realmente se fantasia de urso numa longa seqüência de

mascarada), o bom Octave, cuja espontaneidade boêmia o diferenciava tanto do comportamento factício de seus amigos mundanos, também ama, e escondendo seus sentimentos verdadeiros cumpre à risca a regra do jogo. Aliás, os principais personagens da fita são todos movidos pela aventura amorosa. *"Si l'amour porte des ailes, n'est-ce pas pour voltiger?"*, pergunta-nos uma citação de Marivaux colocada como epígrafe do filme. Há apenas duas pessoas sinceras, um guarda campestre francamente ciumento e um aviador, um herói, um inocente que manifesta o seu amor sem respeito pelas convenções. Num drama final absurdo, provocado por um mal-entendido, o primeiro tornar-se-á assassino e o segundo cairá no jardim com uma bala no coração, como os coelhinhos massacrados na caçada que se havia realizado na manhã do mesmo dia.

Ao lado de Octave, o personagem de *La Régle du Jeu* tratado com mais carinho é Marceau, tipo de caçador clandestino característico do campo francês. Já havia um deles em *La Bête Humaine*, Caboche, interpretado por Renoir, e a ação da peça teatral do autor, *Orvet*, montada recentemente em Paris, situa-se num meio desses marginais camponeses. A biografia de Jean Renoir, ainda não foi escrita, mas sabe-se que por ocasião de um grave desastre automobilístico, evocado aliás, numa passagem da *Régle du Jeu*, o cineasta foi recolhido e cuidado por essa gente, datando talvez daí o interesse do cineasta por esses tipos humanos que estão em constante disputa com a legalidade e a propriedade, individualistas ferrenhos com tinturas anarquizantes, para quem é inaceitável que a natureza, os bosques e os bichos tenham dono. O Marceau da fita consegue ser admitido como empregado do castelo, não porque deseje trocar sua liberdade difícil pela situação de criado, mas pelo gosto da fantasia e da aventura. O irresponsável Marceau é a figura mais sã do mundo de *La Régle du Jeu*. Sua técnica de vida amorosa, que procura ensinar ao patrão, é das mais simples: *"Avec les femmes, que ce soit pour les garder ou les quitter, ce qu'il faut c'est las faire rigoler"*. Num terreno mais sombrio, ele não cessa de encorajar a satisfação imediata dos desejos sem muita preocupação com as conseqüências. Movido pela simpatia por alguém que minutos antes era seu inimigo mortal — o guarda campestre ciumento — ele o decide a dar o tiro fatal: *"vas-y, tue-le si cala te soulage, pourquoi se gêner, cela a si peu d'importance"*. Os numerosos personagens principais da

fita são todos complexos e contraditórios. Uma senhora mundana, a mais superficial que se possa imaginar, de repente se humaniza numa reação de animal que teme o sofrimento. *La Régle du Jeu* ilustra a idéia de Proust de como o mundanismo exige qualidades de ação de seus participantes. É necessária uma atividade febril para a incessante e em última análise frustrada construção do prazer. Trata-se na realidade da construção de uma barragem contra um sentimento que o pudor mundano mascara sob a denominação de *ennui*, mas cuja natureza exata nos é revelada pelo desabafo do personagem mais *blasé* da fita: *"Je souffre et jai horreur de ça"*. Não são apenas os dez principais intérpretes dessa comédia humana cujo comportamento é cuidadosamente trabalhado; cada um dos inúmeros personagens secundários é individualizado de forma inconfundível. Todo esse universo confundir-se-á nas cenas da festa do castelo, que constituem a mais extraordinária seqüência do cinema. O acontecimento central é uma mascarada, que tem uma dança macabra como número principal. Nesse quadro, as variadas intrigas sentimentais que envolvem nove pessoas atingem o paroxismo da crise, as regras do jogo cessam de ser observadas e as ações desencadeiam-se e se cruzam com plena violência, enquanto a festa se prolonga, agora sob o aspecto de um baile tranqüilo. Nunca, como na confusão ordenada dessas situações, se tornou tão patente o prodigioso talento de construção cinematográfica de Renoir.

Essa fita acre foi definida pelo autor como um divertimento dramático. Há muito tempo Renoir desejava fazer algo nesse gênero, mas foi sobretudo durante a realização de *La Bête Humaine* que suas idéias se precisaram. Ao mesmo tempo que procurava trabalhar numa linha fiel ao espírito de Zola, nascia a necessidade de abordar um gênero mais clássico. Ele se preparou para *La Régle du Jeu* lendo Marivaux e Musset, particularmente *Les Caprices de Mariane*. O filme conserva certo parentesco com esses autores, mas existe uma filiação artística mais direta entre *La Régle du Jeu* e a tradição de crueldade do século XVIII, Choderlos de Laclos e mesmo o Marquês. A crítica observou, porém, com justeza, que os personagens de Renoir têm uma vibração humana, provavelmente de origem romântica, ausente do descarnamento racionalista de Sade ou do mecanismo intelectual gelado das *Liaisons Dangereuse*.

Ao mesmo tempo, entretanto, *La Régle du Jeu* exprimiu o seu tempo. Retrospectivamente, o filme

revela-se impregnado de um tom de amarga profecia. O homem que o realizou em 1939 tinha a certeza de que a guerra era inevitável.

Espiritualidade e prazer

7-Junho-1958

Jean Renoir vai fazer sessenta e quatro anos em setembro e já realizou, a partir de 1924, trinta e cinco filmes. Boa parte deles jamais foi exibida no Brasil. A Cinemateca Brasileira ainda tem, depois do incêndio, *La Petite Marchande d'Allumettes* e deverá obter novas cópias de *Nana e La Chinne*. A obra americana do realizador, seis filmes que abrangem o período de 1941 a 1946, foi regularmente distribuída entre nós, mas na ocasião não impressionou muito a crítica e os amadores, exceto, como aliás mais tarde na França, *O Homem do Sul*, com Zacchary Scott e Bethy Field. No ano passado tive ocasião de rever *The Diary of a Chambermaid*, cuja excelência me surpreendeu. A crítica francesa, pelo menos o grupo de *Cahiers du Cinéma*, tem tido semelhante experiência com outros filmes de Renoir daquele mesmo período, que parece estar sendo revalorizado. Em todo caso, ninguém ignora que a culminância dessa fase à *The River*, filme realizado na Índia em 1950, distribuído comercialmente e incluído não faz muito tempo numa das programações do Museu de Arte Moderna. Essa admirável fita causou de início certa surpresa; a combinação de uma atmosfera de romance inglês com uma espécie de documentário desconcertou muitos espectadores e provocou críticas à unidade do filme. Na realidade, é sutil porém sólido o tecido que une as experiências dramáticas de personagens ocidentais ao quadro exótico em que se encontram, mas sua evidência não é imediata devido à reserva respeitosa com que Renoir abordou uma atmosfera para ele inteiramente nova, a da civilização hindu. Correndo o risco de ser considerado sumário, preferiu conservar certo distanciamento, em vez de forçar uma familiaridade que seria necessariamente superficial. Só há fusão dramática entre o Ocidente e o Oriente no tratamento do tema infantil, e isso graças à atmosfera de insondável mistério que envolve o jogo das crianças. O centro da intriga, se é possível utilizar essa expressão para uma série de episódios simples sem articulação propriamente dramática, é um grupo de moças, e *The River* é um comentário cheio de pudor

sobre a adolescência. Um dos mais belos momentos de toda a obra renoiresca é a seqüência em que algumas moças escondidas pelos cantos do jardim observam a companheira que, trêmula, é beijada pela primeira vez. A emoção de uma delas é particularmente intensa, pois, devido ao clima de rivalidade sentimental, ela vive a impressão de que o *seu* primeiro beijo foi dado a outra. Apesar de desenvolvido através de um ambiente e de personagens marcadamente anglo-saxões, *The River*, é um poema universal sobre a descoberta do amor, da morte e do nascimento. Como no filme há um tom de espiritualidade ausente da obra francesa de Renoir, certa crítica quis atribuí-lo ao contágio de um vago misticismo oriental. Ainda aqui, porém, as origens desse elemento novo no universo do autor serão encontradas em sua obra americana desde *O Homem do Sul*.

Se por um lado *The River* é o coroamento da série de fitas realizadas por Renoir na América, por outro a singularidade da fatura anuncia a nova fase européia. Encontro certa dificuldade em definir no que consiste exatamente essa forma diversa de se exprimir cinematograficamente. Se um paralelo pode contribuir para o esclarecimento, o nome de Roberto Rosselini deve ser evocado. Ao citar o autor de *Viagem à Itália* a propósito, de Renoir, ocorre-me a idéia que a admiração manifesta de um pelo outro deve corresponder a uma identidade profunda de suas naturezas artísticas e humanas, que poderia ainda ser confirmada pelo comportamento de ambos na Índia. O filme hindu de Rossellini ainda não foi exibido, mas sua conferência no Congresso de História do Cinema, realizado em Paris no ano passado, revelou a precaução e o tato cerimonioso com que viveu a experiência cinematográfica hindu. De qualquer forma, é válida também para a obra recente de Rossellini a descrição de alguns aspectos do novo estilo de Renoir. Antes de mais nada, um descaso evidente pelas fórmulas generalizadas de construção dramática. Aliás, o abandono deliberado de receitas eficazes para a narração provoca às vezes uma impressão de tateamento e de incerteza. Tudo indica, porém, que a essa renúncia se deve a plenitude com que os objetivos essenciais são atingidos. Esses têm pouco a ver com uma história bem contada ou com a unidade e o ritmo de um desenvolvimento, mas referem-se muito mais ao florescimento de uma situação ou ao gosto por uma atmosfera. Ao abordarmos a temática, devemos deixar de lado o paralelo proposto, pois as fitas de Rossellini

cuidam de temas graves, ao passo que o assunto do novo Renoir europeu é o espetáculo e o prazer.

Ao voltar para a Europa, Renoir retomou certas linhas deixadas em suspenso pela guerra. Por ocasião do preparo de *La Règle du Jeu*, a freqüentação assídua de Marivaux provocou nele uma verdadeira fascinação pela Itália, onde se encontram as raízes artísticas e sentimentais da obra do dramaturgo francês. Apesar da hostilidade pelo regime de Mussolini, não quis perder a ocasião que se apresentou de ir a Roma, já depois de iniciada a guerra, para realizar uma adaptação cinematográfica de *La Tosca*. Chegou a iniciar as filmagens, mas a entrada da Itália na guerra obrigou-o a abandonar os trabalhos, que prosseguiram de acordo com o roteiro escrito em colaboração com Luchino Visconti, mas sob a direção de Carl Koch, um dos assistentes da equipe original. A única seqüência realizada por Renoir, um galope de cavaleiros armados na ponte do Castel Sant'Angelo, revela um grande interesse pela ornamentação barroca. A brusca interrupção da experiência italiana provocou em Renoir uma frustração que só doze anos depois foi ultrapassada, quando *Le Carrosse d'Or* lhe deu a oportunidade de lançar no jogo cinematográfico Anna Magnani, a *Commedia dell'Arte* e *Vivaldi* [1], *três frutos autênticos de uma* grande cultura, capazes de satisfazer sua prolongada sede de italianismo. A elegância insigne desse filme demonstrou que, apesar da qualidade de obras realizadas em outros continentes, só o quadro europeu de produção é realmente favorável a Renoir para a representação de valores que satisfaçam igualmente e num mesmo movimento os sentidos e a inteligência. Não foi só permitindo a continuidade de um idílio interrompido com a Itália que *Le Carrosse d'Or* estabeleceu liames entre o Renoir de antes da guerra e sua nova carreira européia. A fita desenvolveu plenamente um tema caro ao cineasta e que apontara inúmeras vezes na sua obra pré-americana — o do espetáculo.

1 O crítico Eric Rohmer chamou a atenção para a feliz conjunção desses três elementos (*Cahiers du Cinéma*, nº 78).

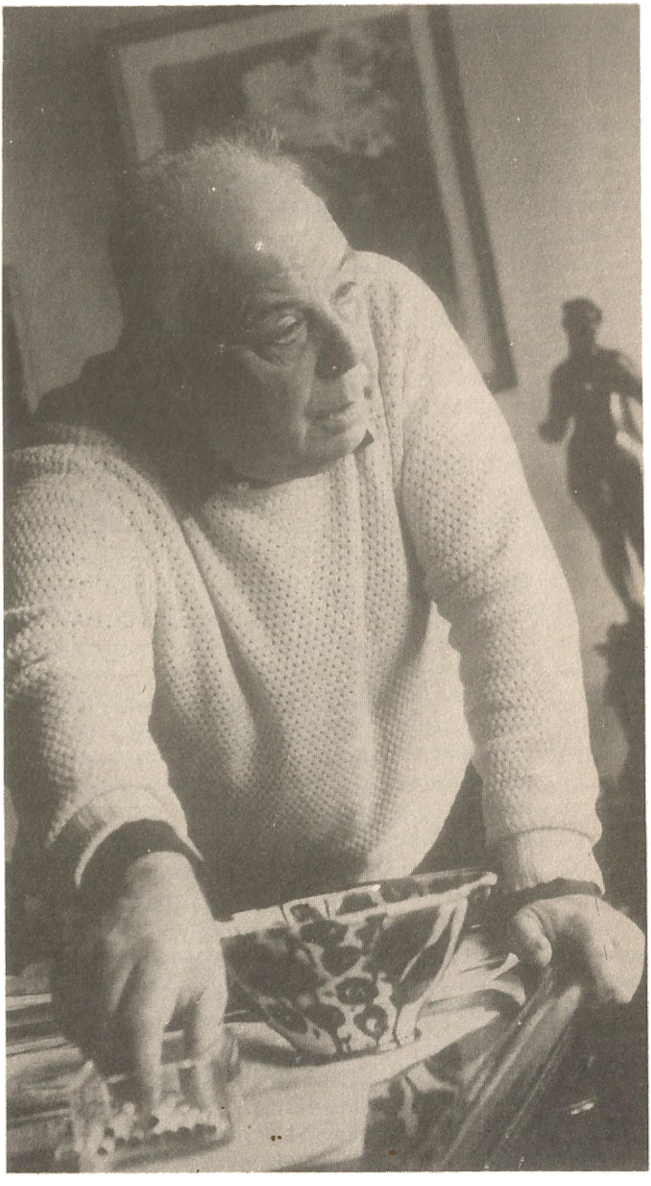
De volta à França, seu primeiro projeto foi *Les Braconniers*, sobre o qual não encontrei precisões, mas cujo título se refere a outro elemento familiar ao mundo artístico do autor, os caçadores clandestinos. Seu primeiro filme, porém, realizado na França depois de 1939, foi *French Can-Can*. Inspirado na vida do criador do Moulin Rouge, é novamente de espetáculo que se trata, mas desta vez sem as cartas de nobreza da tradição italiana. As representações de Can-Can no Cabaré da Place Blanche em

seu apogeu foram a máxima expressão de alegria de vida de largos setores da sociedade francesa dos anos mais felizes da Terceira República. Renoir captou, estilizando, não só esse lado do fenômeno mas também inquiriu a natureza das parisienses que se especializaram na dança célebre. Na seqüência final da fita, restaurou a endiabrada acrobacia, a provocação erótica, repleta de improvisões, e sobretudo a fúria do *French Can-Can* primitivo, do qual a representação hodierna não é senão um pálido reflexo. O acontecimento estético maior da fita foi, porém, a utilização da cor. Era a terceira vez que Renoir filmava em tecnicolor. Em *The River* fizera algumas experiências reveladoras de *montagem* da cor, ao passo que o colorido de *Le Carrosse d'Or* fora simplesmente decorativo. *French Can-Can* tem um aspecto pictórico inédito no cinema; não se trata mais de composições plásticas baseadas em mestres que o cinema sempre conheceu, mas, conforme foi longamente demonstrado, por André Bazin, "da integração de um estilo pictórico e do seu desenvolvimento no tempo". Voltaremos a esse estudo capital do crítico francês quando, em outra ocasião, procurarmos verificar se entre Jean e Auguste Renoir há uma filiação também artística.

Para Jacques Rivette, *French Can-Can* é uma "ode a todos os prazeres físicos", observação justificada se observarmos que os sentimentos de Renoir não são transmitidos por tabela através de uma meditação sensual sobre o espetáculo. No *Carrosse d'Or* o comentário sobre o prazer desenvolve-se por um contraponto entre o espetáculo e a vida. No filme seguinte, *Elena et les Hommes*, o convite de Renoir é para que se transforme a vida num espetáculo de prazer. A moral dessa fábula, que é a conclusão do novo tríptico europeu de Renoir, não deveria surpreender, pois nosso autor já fizera em tempos idos o elogio da luxúria e da preguiça. Só que na fita em *questão, Boudu sauvé des Eaux*, havia um fundo de provocação, ao passo que no *"divertimento"* de *Elena* a seqüência final de amor generalizado nos jardins de uma casa suspeita é uma sincera lição de vida que Renoir procura dar aos contemporâneos.

Elena et les Hommes foi distribuído recentemente em São Paulo numa absurda versão americana. Mesmo em condições desfavoráveis, o valor da obra original não ficou totalmente comprometido. As instituições dedicadas à cultura cinematográfica certamente procurarão exibir *Elena et les Hommes*,

ocasião que será oportuna para um exame detalhado da última fita de Jean Renoir.



Jean Renoir

O filho de Auguste Renoir

14-junho-1958

Um crítico de má vontade observou a propósito de Jean Renoir que pela primeira vez se via um homem transformar-se em *filho de papai* depois dos sessenta anos. A reflexão irônica tem certa base. Até a Segunda Guerra Mundial, não era freqüente encontrar-se com referência a ele alguma alusão a Auguste Renoir e a maior parte das pessoas ignorava mesmo que fosse filho do pintor. Depois da guerra, essa situação modificou-se; por um lado, a crítica sublinha cada vez mais o parentesco, não só familiar como também artístico, existente entre ambos, e por outro de alguns anos para cá o próprio Renoir não perde uma ocasião de referir-se ao pai, sobre quem aliás, está redigindo um livro. Ao mesmo tempo, um livro está sendo escrito sobre a vida e a obra de Jean Renoir, pelo maior crítico de cinema da atualidade, André Bazin. A iminência da publicação de uma biografia escrita pela pessoa mais qualificada para fazê-lo é de natureza a atemorizar quem, como eu, está tentando, com uma documentação insuficiente e fragmentária, traçar o perfil artístico e humano de Jean Renoir. Ele em todo caso já insinuou algumas pistas que certamente serão utilizadas por Bazin e das quais me valerei para algumas observações.

Não há dúvidas de que o jovem Jean procurou escapar da sombra prestigiosa do pai. Numa entrevista mais ou menos improvisada que concedeu para o rádio [1] em 1953, revelou-nos que ao perceber a importância artística de Auguste Renoir, seu espírito dirigiu-se automaticamente para tudo que era contrário à arte. Seu ideal quando adolescente era o comércio em Paris, a agricultura na Algeria ou qualquer outra atividade essencialmente prática. Optou finalmente pelo funcionalismo público, e escolheu fazer o serviço militar na cavalaria com a intenção de tornar-se oficial, isto é, ter um emprego público tranqüilo com um tipo de atividade agradável, já que gostava muito de cavalos. Tudo isso aconteceu, porém, nas vésperas da guerra de 1914.

Alguns meses depois do armistício, Jean Renoir casou-se com Catherine Hessling, modelo de seu pai. O conflito juvenil já não era tão intenso e foi

1 A gravação foi conservada e alguns fragmentos publicados no nº 28 de *Cahiers du Cinéma*.

Bibliografia: *Cahiers du Cinéma*, ns. 34, 48, 47 e 78; *Cine-Club*, nº 6; *Télé-Ciné*, ns. 36, 37 e 61.

seguindo uma sugestão paterna que instalou em Marlotte uma pequena fábrica de cerâmica. Ele fora atraído pelo lado industrial da atividade, mas logo ressentiu-se de uma total falta de preparo para um empreendimento desenvolvido e codificado por firmas tradicionais, como as de Creil e Montreau. Quanto ao abandono do trabalho em série e à tentativa da criação de obras individuais, significava a pretensão de ser artista, e Jean Renoir renunciou à cerâmica. Voltou-se então para uma profissão ainda sem normas estabelecidas, cuja juventude e ambigüidade não exigiam uma opção preliminar clara pela indústria, pela técnica ou pela arte — o cinema. A única exigência seria talvez certo gosto pelo espetáculo, que ele adquiria desde a infância graças à iniciação de Gabrielle, o mais célebre modelo do pai, que o levava aos *guignols*, particularmente o das Tulherias. É bastante extraordinária a precisão e o luxo de pormenores com que Jean Renoir relata suas impressões anteriores aos cinco anos de idade. A partir daí, um tio encarregou-se de conduzi-lo pelos cafés-concerto de Paris. Aos oito anos, Renoir assiste pela primeira vez, no colégio, a um filme cujo título ainda hoje lembra, *Les Aventures d'Auto-Maboul*. Foi, porém, durante a guerra que teve a revelação do espetáculo cinematográfico.

Jean Renoir passou o longo período de convalescença dos graves ferimentos na perna, recebidos do *front*, apoiado em muletas e perambulando pelas salas de cinema. Na linha de frente ele já havia recebido a boa nova do aparecimento de Charlot, trazida pelos companheiros que voltavam da licença. Seu testemunho demonstra que Blaise Cendras não exagerara afirmando que na França o mito chapliniano nascera nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Mas não era só Carlito que fascinava Renoir. Ele ia ao cinema cerca de três vezes por dia e tem um conhecimento do cinema americano de 1914 a 1919 que ultrapassa de longe o dos especialistas das cinematecas.

Ainda uma razão arrastou Jean Renoir à profissão cinematográfica — a vontade de oferecer uma oportunidade à esposa de ser atriz. O papel artístico e humano da personalidade singular de Catherine Hessling no cinema mudo francês ainda não foi estudado, mas para dar idéia da sua importância, basta indicar que foi uma espécie de musa inspiradora de Jean Renoir, René Clair e Alberto Cavalcanti, o trio mais importante da vanguarda cinematográfica francesa na década dos vinte. Em sua primeira ex-

periência cinematográfica, *Une Vie sans Joie*, realizada em 1924, Renoir forneceu o roteiro, a atriz principal e pagou o custo da produção, ao mesmo tempo que fez seu aprendizado junto ao diretor, o jovem Albert Dieudonné, futuro intérprete de Napoleão na fita de Abel Gance. Renoir sentiu-se em condições de assumir a direção do filme seguinte, *La Fille de l'Eau*, cuja única cópia completa se encontra depositada na Cinemateca de Moscou. Os especialistas soviéticos têm essa obra em alta conta, mas o realizador não lhe dá importância. Para ele, a primeira de suas fitas que merece interesse é *Nana* filmada em 1926 após a impressão profunda causada por *Foolish Wives*, que assistiu dez vezes. A utilização do livro de Zola, a influência de Eric von Stroheim, o abandono da preferência pelas seqüências de fantasia do filme anterior (como o sonho da heroína no qual o elemento mais importante é um camaleão com asas de dragão), contribuíram para a voga do adjetivo *realista*, empregado durante tanto tempo pelos comentadores da obra de Renoir. A expressão, como sua decorrente *neo-realista*, tem, mesmo a propósito de Stroheim, dos russos ou dos italianos, um sentido provavelmente ainda mais impreciso do que nas outras artes, e no que concerne a Renoir foi fruto de um mal-entendido para o qual contribuíram muitas de suas declarações. No entanto, a leitura de textos por ele escritos e a análise sem preconceito de seus velhos filmes, permite um melhor esclarecimento. Num artigo de 1938 onde resumia sua experiência artística até então, Jean Renoir relata as conseqüências do *coup de foudre* de *Foolish Wives*. A obra levou-o a procurar ver com outros olhos a vida quotidiana que o cercava: os movimentos de uma lavadeira, de uma mulher que se penteia, ou de um verdureiro diante de sua carrocinha. "Refiz", escreve ele, "uma espécie de estudo do gesto francês através dos quadros de meu pai e os pintores de sua geração". O primeiro resultado dessa iluminação e da reflexão metódica baseada na pintura foi *Nana*. Não causa surpresa que em tantas imagens desse filme Catherine Hessling dê a impressão de ser novamente um modelo de Auguste Renoir. Não se trata de um "impressionismo insuficientemente digerido", como escreveu Raymond Barkau num momento de total incompreensão, mas do início da volta do filho pródigo, do retorno dialético de Jean Renoir à sombra augusta do pai. A falta de documentação, a impossibilidade de ver e rever filmes, impedem-me de acompanhar o zigue-zague

dessa reconversão, essa linha certamente capital da sua vida de artista e sobretudo de homem. Mas algumas etapas do processo, distanciadas porém fundamentais, já podem ser fixadas. Dez anos depois de *Nana* o fremir e a cintilação da natureza que ambienta o amor melancólico de *La Partie de Campagne*, e mesmo, mais diretamente, alguns dados de composição, revelam-nos um cinema impregnado por obras como *Os Remadores de Chatou, O Almoço dos Remadores* e outras dezenas de quadros de Auguste Renoir. Entretanto, o fato de podermos identificar tais ou quais telas sugere que o parentesco artístico entre pai e filho, se bem que sutil, resulta de uma determinação metódica. Em *French Cancan*, etapa que focalizaremos em seguida, situada quase vinte anos depois, a profundidade da identificação é tal que não mais necessita referências explícitas à obra do pintor.

André Bazin escreveu em 1955 um estudo tão penetrante sobre esse momento de criação de Jean Renoir que na fase atual das pesquisas críticas não resta senão parafraseá-lo. Ele observa que o realizador conseguiu evocar cinematograficamente um alto momento da pintura, não na procura de uma imitação exterior de suas características formais — método possível na película em preto e branco devido ao automatismo da transposição necessária — mas colocando-se num ângulo de criação a partir do qual a matéria cinematográfica se ordena espontaneamente em conformidade com o estilo da pintura em questão. Bazin lembra que só objetivamente a pintura é uma arte puramente espacial, pois para o espectador ela é um universo a ser longamente contemplado e explorado, o tempo transformando-se então numa de suas dimensões virtuais. Em *French Cancan* processa-se fusão entre o tempo subjetivo da contemplação e a duração objetiva da metamorfose fílmica. O exemplo mais imediato que a fita nos fornece é a cena em que uma moça arruma a casa e vai à janela sacudir a poeira do pano de limpeza. Enquanto é vista de fora, no interior do quarto a tonalidade da imagem é uma penumbra ligeiramente colorida, ao passo que o pano que agita por um instante à luz do dia é de um amarelo-vivo enquadrado no tempo por um colorido difuso e incerto, não tem importância dramática, e a emoção que nos transmite é puramente pictórica. É ainda e finalmente Bazin quem chama nossa atenção para outro milagre pictórico de *French Cancan*. Numa determinada seqüência vê-se através de uma porta uma moça que

toma banho numa bacia. Não é só porque o assunto fosse caro a Auguste Renoir e outros impressionistas que a cena evoca a pintura. O acontecimento importante é que, provavelmente pela primeira vez no cinema, o erotismo do nu sofre a depuração estética que o coloca, num mesmo plano que outros, como um gênero artístico.

Na fase atual da carreira de Jean Renoir, o seu parentesco com o pai é ainda mais amplo. Podemos mesmo alinhar ao lado de *French Cancan* o seu último filme, *Elena et les Hommes*. Cada vez mais a visão moral que o cineasta tem do mundo se confunde com a fidelidade sensual do pintor à natureza, num canto único à beleza da vida. Jean Renoir sabe que o sofrimento é inelutável e deve ser enfrentado, mas recusa-se ao seu culto ignóbil. Aí, mais uma vez, a sua inspiração é o estoicismo exemplar de Auguste Renoir no período final da vida.

Quanto mais envelhece, mais se acentua a possessão de Jean Renoir pelo vulto paterno, porém ao mesmo tempo desponta na sua personalidade uma nova e poderosa influência, a de Alain Renoir, seu filho, jovem professor de história medieval numa universidade americana. Por ocasião do congresso de História do Cinema realizado em Paris em 1957, Renoir fez uma conferência, que de modo geral constou de duas partes. Na primeira, filosofou sobre a história, interrogando-se sobre o fim dos tempos modernos e contemporâneos e investigando a forma de abordar o novo ciclo que se abre. Aparentemente falava para os historiadores de cinema, mas na realidade dialogava com Alain. Na parte final da conferência, abordou o problema do subjetivismo em arte e da confissão do artista, depois de afirmar que *"on ne se raconte bien soimême qu'en racontant les autres"*, concluiu narrando a visita que fizera dias antes à sua velha amiga Gabrielle, hoje com noventa anos de idade. Em determinado momento ela deplorava não possuir um auto-retrato de seu antigo patrão e amigo, mas em seguida, apontando para uma flor por ele pintada, num pedacinho de tela, acrescentou que o que dissera não tinha razão de ser, pois aquela rosa era o retrato do pintor. As últimas palavras de Jean Renoir aos congressistas foram: "Proponho-vos essa solução para nossos problemas: façamos rosas que sejam nossos retratos. Mas essa receita não seria a dos artistas de todos os tempos?"

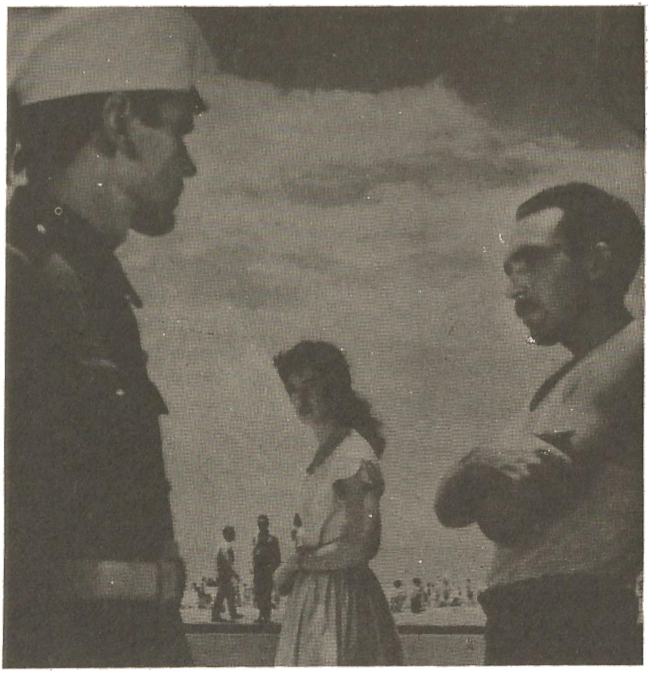
21-junho-1958

Alguém uma vez deplorava não ser facultado aos cineastas realizar duas vezes seguidas a mesma fita, a primeira versão servindo apenas de rascunho para a obra definitiva. Apesar do estabelecimento dessa norma ser industrialmente impensável, desde os tempos heróicos do cinema foram utilizados métodos que dela derivam. Algumas dezenas de filmes pequenos e médios de D. W. Griffith aparecem aos olhos do historiador como esboços preparatórios do *Nascimento de uma Nação* e *Intolerância*. A frustração de *Merry-Go-Round* e a imposição comercial a *The Merry Widow* foram utilizadas por Eric von Stroheim como notas e rascunhos de uma de suas obras-primas, *The Wedding March*. As grandes obras de Chaplin estão explicitamente delineadas em seus exercícios menores.

Filmes com esse caráter de exercício e rascunho concedem-nos ainda algumas razões de esperar por um cinema brasileiro. No que concerne à produção nacional mais ou menos estabilizada, tudo indica não haver remédio para a vulgaridade crônica. Há alguns anos acreditei que um amparo indiscriminado à indústria provocaria automaticamente a elevação do nível da produção, mas hoje tenho sobre isso dúvidas profundas. Ainda não existe entre nós uma verdadeira política estatal de proteção, porém causam perplexidade os resultados dos tímidos ensaios protecionistas expressos pela legislação municipal e por algumas facilidades de crédito abertas pelo poder público estadual. A reação dos produtores estabilizados, cuja atividade se desenvolve notadamente no Distrito Federal, não poderia ser mais negativa. Apoiando-se nas vantagens oferecidas, não tiveram outra preocupação que a de aumentar a quantidade dos produtos habituais. A situação tem um lado escandaloso, pois foi alertando os poderes públicos para o nível desmoralizante dos referidos produtos que as Comissões de Cinema conseguiram as medidas preliminares de proteção. Tudo nos convida a abandonar o pressuposto otimista da melhoria automática e a não mais separarmos a idéia de amparo da noção de qualidade.

Ultimamente, no que se refere ao tipo de fita mais habitual no cinema brasileiro, a única que merece consideração é *Absolutamente Certo*, precisamente porque não foi realizada por nenhum dos lamentáveis especialistas do gênero, e sim por Anselmo Duarte, ator que, modestamente, deu aos diretores lições de fluência e narração. São exercícios como esse, como os de Cesar Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Sousa Barros, Nélson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khoury e alguns ensaios rurais, que devem ter a continuidade assegurada por uma legislação de amparo inteligente.

Ninguém escondeu a decepção profunda causada por *Rio, Zona Norte*. A primeira fita de seu realizador — *Rio, 40 Graus* — havia provocado justifica-



Rio, 40 Graus

das esperanças. É possível, porém, que o relativo sucesso do primeiro filme tenha adormecido a vigilância do autor ao tipo de expressão cinematográfica que procura utilizar. A concepção de *Rio, 40 Graus* exigiu uma variedade de situações e uma vivacidade no tratamento que certamente contribuíram para escamotear, até certo ponto, as deficiências que lá se encontravam, porém sem tempo de se manifestarem plenamente. A ação de *Rio, Zona Norte*, condensada em torno de uma linha central, e a decorrente exigência de continuidade dramática,

permitiram que os defeitos se afirmassem ao ponto de arruinar o filme. Pondo de lado as clamorosas insuficiências técnicas do som e da fotografia, a fraqueza mais evidente da fita redunda da confiança excessiva de Nélson Pereira dos Santos na virtualidade artística dos materiais a serem cinematografados. Adepto de uma escola cinematográfica que procurou fugir do artístico facilitado pelo uso do estúdio, e a inspirar-se nos ambientes, personagens e situações de uma realidade mais imediata, Nélson Pereira dos Santos foi talvez vítima da ilusão de que esse estilo o dispensasse da necessidade laboriosa de estilização e da procura cuidadosa das convenções mais adequadas aos seus propósitos. Ele simplesmente dispôs numa certa ordem os materiais, quase em estado bruto, de uma realidade pouco trabalhada, na esperança de que a poesia e a beleza nela contidas se comunicassem espontaneamente ao espectador pelo milagre da fotogênia e da sonogênia. Na realidade, as exigências do chamado neorealismo são mais imperiosas do que as de outras escolas cinematográficas. Quando o ponto de partida não é a fidelidade meticulosa ao real, os recursos ditados pela convenção ou pela estilizaçãao, mesmo quando aparentes, não chocam, a menos que perturbem a realidade puramente artística do que se está criando. Ninguém pensará em acusar de artificialismo Sternberg ou Cocteau e muito menos o Dr. Caligari e sua descendência. A maior dificuldade do cineasta, cujo propósito é dar a impressão de realidade objetiva absoluta, é, por um lado, a necessidade de utilizar todos os artifícios inerentes à criação artística, e, por, outro, ser obrigado a manter rigorosamente invisíveis os recursos de que lança mão, a fim de conseguir essa ilusão de transparência, de completa adesão à realidade, que é a característica do gênero. Esse esforço de recriação foi mínimo em *Rio, Zona Norte*; porém, tendo chegado a ser exercido, o filme perdeu igualmente no terreno extra-artístico, o do registro automático de aspectos da vida carioca, que poderia eventualmente solicitar o nosso interesse. Apesar de tudo isso, é um exercício válido. Essa fita fracassada contém momentos que, bem estudados, poderão provocar uma tomada de consciência sobre as sutis e misteriosas exigências do cinema e contribuir para o desenvolvimento da tendência neo-realista brasileira. Penso sobretudo na seqüência em que o personagem interpetado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a toalete e recebe a noiva. Gostaria de saber se esses minutos de

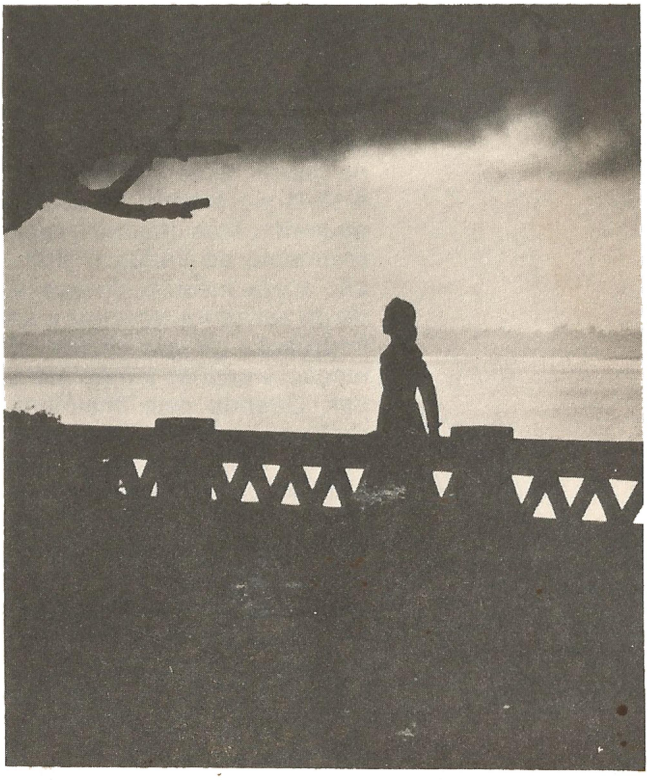
Rio, Zona Norte

fita foram obtidos por acaso ou se o diretor agiu conscientemente. De qualquer maneira, os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobretudo a extraordinária presença táctil dos objetos de uso corrente ou da ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa seqüência modesta uma consistência artística e humana rara no cinema brasileiro.

Walter Hugo Khoury situa-se, artisticamente, nas antípodas de Nélson Pereira dos Santos. O ponto de apoio para este é um objetivo a ser expresso, e para aquele é o próprio meio de expressão. Para fazer sua fita, Nélson partiu do Rio de Janeiro e de suas favelas. Para colocar alguns personagens em situação dramática nos arredores de São Paulo, Khoury partiu do próprio cinema. A ideologia que informa o autor de *Rio, Zona Norte* tem raízes num humanismo difuso para o qual o cinema é uma entre muitas outras válvulas de escapamento. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside ao mesmo tempo a sua força e sua fraqueza. O rascunho populista de Nélson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khoury, mas se em *Rio, Zona Norte* e mesmo em *Rio, 40 Graus* temos um autor que se revela inábil na manipulação

do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e de uma história.

A presença desse estilo desgarrado é tão forte que leva o espectador por caminhos e sensações alheios às intenções do realizador. Segundo suas expressas declarações, toda a primeira parte, o encontro de Marcos com a moça na estrada, a instalação de ambos na casa de campo de Vanda até a chegada da proprietária, deveria constituir um acontecimento lírico. Na realidade, o tom que domina é o do mistério, particularmente nas admiráveis seqüências de *flash-back* que se iniciam na relojoaria e nas quais visualiza-se a narração da heroína. A longa introdução enigmática foi tão poderosa que, enquanto pode, o espectador conserva-se fiel ao seu espírito, até que se desvanece a hipótese, um momento aventada, da loucura da moça. A partir daí, o realizador domina essa espécie de rebelião do estilo contra a sua vontade, porém o espectador se sente um pouco perplexo. Há uma evidente ruptura de tom, o mistério desapareceu, tudo é claro, mas



Estranho Encontro

como a fita ainda dura bastante tempo o espectador procura adaptar-se à nova situação, interessando-se mais detidamente pela psicologia dos personagens, pela situação e pelo rumo dos acontecimentos. Vanda chegou, mas suas relações com Marcos já haviam ficado esclarecidas há mais tempo. Ele é uma espécie de "gigolô" sem muita vocação, para quem o encontro com a heroína significa uma perspectiva de amor mais autêntico e novo rumo de vida. A moça está escondida num barracão próximo e o criado já denunciou o seu refugio ao homem que a persegue e que logo chegará. Durante certo tempo, a situação estabiliza-se nesses têrmos. Enquanto isso, o estilo, novamente autônomo, faz das suas. A tempestade, o gato, o medo da heroína, tudo é bom, e é soberba a imagem final das últimas gotas que tombam da teia de aranha destruída e encharcada pela chuva. Porém, quando Marcos repete para a moça que precisam encontrar uma saída para a situação, a impaciência do espectador revela a não identificação dramática com o personagem. Por que Marcos não parte imediatamente com a moça? A razão sugerida é a falta de meios, pois na véspera, saiu à procura de dinheiro sem resultado. Quando explica a Vanda o ar preocupado e ausente, atribuindo-o a sua posição difícil frente aos credores, desponta uma nova motivação para um comportamento até então inexplicável: ele tentará obter dinheiro da amante para partir com a heroína. Apesar de imoral, essa intenção daria coerência dramática à situação e seria recebida com simpatia pelo espectador. Mas quando a resposta de Marcos ao oferecimento de Vanda é "Não posso aceitar isso", e não aceita mesmo, desaparece a última possibilidade de estrutura temática e não se pode mais fugir à impressão de que há um tecido de pretextos cuja função é ganhar tempo até a chegada do perseguidor. Quando este finalmente aparece, o principal susto que provoca — o excelente reflexo da fisionomia no vidro do carro — é de natureza puramente estilística. Com efeito, nada de grave poderia acontecer à heroína, pois Marcos encontra-se a dois passos dentro da casa. Aliás, o outro grande susto de *Estranho Encontro* também está em flagrante desproporção com a situação e seu valor é exclusivamente virtuosístico. Trata-se do poderoso momento em que a moça entra no quarto do homem com quem coabitava e subitamente estaca. A câmara percorre lentamente de cima para baixo uma perna ortopédica e no plano seguinte há uma aproximação

rápida da parte posterior do aparelho. A impressão profunda que esse tratamento cinematográfico causa seria plenamente justificável se até aquele momento a moça não soubesse que o companheiro não tinha uma perna.

Os brilhantes exercícios de estilo de Walter Hugo Khoury o situam imediatamente entre os poucos bons realizadores que possuímos e como uma grande esperança para o cinema brasileiro. A experiência de *Estranho Encontro* faz-nos, entretanto, perguntar se como argumentista, roteirista e dialoguista ele está em terreno que lhe é adequado. A análise feita neste artigo contém um julgamento implícito sobre o argumento e o roteiro. Quanto aos diálogos, o tom nos é dado pelas primeiras palavras de Marcos, quando na estrada se dirige à moça: "Vamos, acorda, está melhor?" Através da fita contínua: "Vamos parar com esse jogo de adivinhação" ou "Vamos, continue". Mesmo que o realizador não tivesse sido traído pelo estilo, sua intenção de fazer do encontro entre os dois jovens um episódio lírico ficaria irremediavelmente comprometida pela mediocridade dos diálogos.

Faço uma crítica sem complacência de uma película a que assisti três vezes, freqüentemente com muita admiração, porque acredito que de rascunhos e exercícios realizados à margem da produção corrente sairá o cinema brasileiro, no qual confiamos.

Uma nova poesia

28-junho-1958

Existe um parentesco entre o gênero de horror, com tradição ilustre na literatura e no cinema, e as fantasias científicas que desabrocharam da mente humana com tanta intensidade nos últimos dez anos. Os industriais das editoras e os de Hollywood procuraram, porém, embaralhar a espontânea diversificação das duas tendências. A publicação da *Faweett Publications* insiste em apresentar *The Shrinking Man* e *I am Legend* como "contos de terror" e seu autor, Richard Matheson, um "mestre na arte do pavor". Quando Hollywood cria a Criatura da Lagoa Negra, que já percorreu três filmes, sua intenção é unicamente a de renovar uma tradição que comporta tanto os animais pré-históricos quanto os fantasmas agrários ou os monstros urbanos da era industrial. Mas a criatura anfíbia distingue-se deles todos. Os dinossauros ou um enorme macaco parecido com King-Kong existiram, Nosferatu e Drácula são emanações pré-científicas, os monstros dos Drs. Frankenstein e Ciclope (cabe notar que herderam, também, os títulos universitários do velho Caligari) são fabricados; ao passo que a Criatura da Lagoa foi concebida exclusivamente pela fantasia científica, e sua criação assegurada por um refinado capricho da natureza. Ao mesmo tempo, porém, o anfíbio reaproxima-se de seus ilustres colegas, pois como King-Kong, os fantasmas ou os indivíduos compostos de pedaços de cadáveres, a Criatura é suscetível de sentir amor por uma mulher, e nesse elemento, introduzido com intenções eróticas, repousa a patética poesia desses filmes.

Aliás é na impossibilidade, ou pelo menos na extrema dificuldade de comunicação de sentimentos, que reside o maior interesse dramático de fitas como *O Fantasma do Espaço*, em que são apresentados seres vindos de outros planetas. Com efeito, não podemos deixar de sentir decepção quando o personagem de *O dia em que a Terra parou*, vindo de um planeta longínquo, chega a Washington falando excelente inglês. Em fitas como essas, que participam de forma mais rigorosa da corrente moderna de *science-fiction*, ainda depontam com freqüência

traços da antiga tradição de horror; apenas, como em *The Thing*, por exemplo, os monstros são importados de outros planetas. Nas obras mais válidas, porém, é desnecessário esse apelo ao exotismo interplanetário. A figura central de *Planeta Proibido* é um homem que se transportou para um mundo distante, mas que poderia perfeitamente ter permanecido na Terra, pois seu drama é o de um monstro que é a projeção objetiva no exterior de um universo íntimo e pessoal, o do inconsciente. Nesse filme de ressonâncias profundas, a encarnação plástica do horror é apenas sugerida, mas o suficiente para situá-lo numa linha já habitual de efeito espetacular. Tem outra simplicidade e elegância a concepção do *Monstro Magnético*, infelizmente de realização medíocre, no qual só entram em cena objetos corriqueiros, mas onde a sede de energia de um corpúsculo ameaça jogar a Terra fora de sua órbita. E finalmente, numa fita como *Them,* o terror não é provocado por monstros propriamente inventados, mas por formigas familiares, que, por mutações cientificamente razoáveis, atingem a três metros de altura. Tanto o *Monstro Magnético* quanto *Them* são rigorosamente situados nas perspectivas abertas para a humanidade pela era nuclear, o mesmo acontecendo com *O Incrivel Homem que Encolheu*, exibido em São Paulo há algumas semanas e cujo relançamento é esperado com interesse. Outra circunstância que separa as velhas fitas de horror do moderno cinema de *science-fiction* é que a margem de gratuidade deste último é muito mais restrita. Não devemos esquecer do tom profético que assumiram retrospectivamente algumas imagens de filmes recentes. Os esqueletos humanos que giravam no espaço em *A Caminho das Estrelas* causaram-nos uma impressão sobretudo poética, mas pouco tempo depois a ossada da cadela Laika rolava, durante semanas, em torno do mundo.

O argumento e o roteiro de *O Incrível Homem que Encolheu* foram tirados por Richard Matheson de seu romance *The Shrinking Man*. Tanto a obra cinematográfica quanto a literária são boas, mas bastante diferentes. O ponto de partida do romance e da fita é o mesmo: devido ao efeito combinado de uma fumegação de inseticida com uma nuvem radioativa sobre seu organismo, Scott Carey sofre um gradativo mas inexoradvel processo de encolhimento. O livro e o filme são igualmente divididos em duas partes; na primeira, o herói vive sua experiência em contato com a família e a sociedade, e na ou-

tra cumpre o seu destino isolado no porão da casa. No *Incrivel Homem que Encolheu* os acontecimentos desenvolvem-se cronologicamente, ao passo que no livro as ações situadas nos dois períodos processam-se paralelamente, com freqüentes *flash-backs*, isto é, a volta, pela recordação, de situações vividas anteriormente. A estrutura do romance é, pois, mais cinematográfica do que a do filme, o que novamente demonstra a caducidade de tantas noções, depois que se processou a íntima interpretação dos diferentes meios de expressão.

Apesar da insistência da publicidade, no livro de Matheson o terror não tem maior importância. Quando o personagem, cada vez menor, está sozinho no porão e tem de enfrentar uma aranha cada vez maior, o tema vem à baila sobretudo porque o autor repete a todo momento que o herói está aterrorizado, e não porque sintamos dramaticamente essa situação. Aliás, no romance, as melhores passagens não são as dessa fase de isolamento, mas as, de sua vida em sociedade; aí o tema dominante não é o terror, mas a humilhação e o sofrimento que derivam diretamente, sem necessidade de explicação, das situações. O problema das relações conjugais é longamente desenvolvido e o tema erótico prolonga-se em muitas variantes, como a observação clandestina da mocinha que serve de pajem para a filha, ou o encontro com o homossexual bêbado que o toma por um menino de quinze anos. A primeira dessas evocações nasce quando Scott, já com apenas alguns centímetros, contempla uma fotografia de *cover-girl* numa revista abandonada no porão. Uma eventual impressão de insistência no assunto desaparece completamente por ocasião do encontro entre Scott e a anã, pois o autor liga hábil e nobremente essa última possibilidade de amor com a disposição do herói em aceitar corajosamente o seu destino. Porém, o momento mais poético e insólito do romance é outro. A mulher de Scott compra-lhe uma casa de boneca e ele esforça-se desesperadamente em se instalar nessa miniatura da realidade habitual. Mas as teclas do pequeno piano são apenas pintadas, das torneiras não corre água, o conforto da cama e das poltronas é ilusório. Scott rapta uma boneca da filha e com ela tenta um impossível diálogo.

Os valores do filme são de outra natureza. A insuficiência técnica dos truques certamente prejudicou muito as seqüências de Scott na vida social. O encontro com a anã continua a ter interesse, mas o

sentido é inteiramente diferente, trata-se de um momento de esperança lógica, pois os cientistas haviam conseguido interromper, provisoriamente, o processo de encolhimento, o que nunca acontece no romance. O que há melhor nessa primeira parte da fita é o humorismo trágico do aparecimento da casa de boneca, ou a comicidade francamente macabra da possibilidade, aceita pelos outros personagens, e anunciada na TV, de Scott ter sido engolido pelo gato. Na realidade, ele está preso no porão, e a partir daí a fita é admirável. Temos aqui terror e *suspense*, mas o valor da fita ultrapassa de muito esses recursos que visam a atingir os nervos do espectador. Ela é, na verdade, um canto à intrepidez e à grandeza do homem. Poucas vezes o cinema apresentou imagens tão comovedoras da luta de um homem, como as de Scott carregando com esforço uma migalha de pão ou tentando subtrair um pedaço de queijo de uma ratoeira. E quando, armado com um alfinete, se empenha na luta final contra a aranha, entramos em plena epopéia — as artimanhas que emprega são dignas de Ulisses, e sua vitória é a glória de Siegfried.

Num universo de insuspeitadas dimensões poéticas, processa-se a ruptura definitiva entre Scott e os outros seres humanos representados pelo tacão gigantesco do sapato de um personagem que entra no porão. Naturalmente, os gritos de inseto do herói não são ouvidos por ninguém. O constante encolhimento de Scott, que, através do filme, é trágico, transforma-se, quase no fim, em um acontecimento feliz, pois permite-lhe passar pelo fino tecido de arame do respiradouro do porão. Ao ar livre, Scott contempla as estrelas, cujas dimensões não variaram. Graças à meditação sobre o infinito ele alcança uma profunda tranqüilidade. Até então, ilogicamente, ele confundira com a morte o seu desaparecimento para os outros seres. Agora ele compreende que inicia uma aventura em novos universos.

Essa primeira experiência cinematográfica não satisfez Richard Matheson, que atualmente prepara a adaptação de outro romance seu. Desta vez, o filme deverá ser produzido em Londres, pois o autor considera a indústria de Hollywood pouco madura intelectualmente para esse tipo de empreendimento. Não li o romance em questão, *I am Legend*, mas a consulta de algumas notas inéditas de Cláudio Abramo sobre Matheson foi suficiente para criar muita expectativa em torno do projeto cinematográfico do escritor norte-americano. O ponto de partida

de *I am Legend* são igualmente as transformações provocadas pelas irradiações atômicas, mas aí o herói, ao contrário de Scott Corey, que é o único atingido, é o único que continua normal. Como observa Abramo, em ambos os casos o homem fica só diante da humanidade. Em *I am Legend*, aliás, a sociedade humana decompõe-se e se transforma numa horda de vampiros. Em determinado momento, o herói conhece uma mulher aparentemente incólume, o que deve corresponder à esperança representada pelo encontro de Scott com a anã. Na realidade, a mulher faz parte de uma categoria diferenciada de vampiros, de um setor mais evoluído que substitui definitivamente o *Homo Sapiens*, lança-se ao encalço do herói e o captura e mata.

"Era o último dos humanos normais. Era um mito", conclui Cláudio Abramo em seu comentário.

D. W. Griffith

5 julho-1958

Apesar da Enciclopédia Britânica, publicada pela Universidade de Chicago, não reservar um verbete a David Wark Griffith, certamente ele é um dos maiores americanos do século. Atualmente há várias razões para se falar no seu nome: domingo atrasado decorreu o cinqüentenário do seu primeiro filme, no fim de julho terão passado dez anos depois de sua morte, e no momento o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza uma importante retrospectiva do cinema americano na qual estão incluídas algumas de suas obras. Se considerarmos o cinema simultaneamente em seus diversos aspectos, como linguagem, arte, indústria e expressão social, Griffith é incontestavelmente a mais poderosa personalidade de toda a sua história. Ele foi o principal artesão das normas básicas do novo meio de expresssão e o primeiro a utilizá-las com fluência e de forma coerente; entre seus filmes, encontram-se ao mesmo tempo alguns dos mais belos poemas íntimos da cinematografia, como *True Heart Suzie*, e a tentativa estética mais ambiciosa que o cinema até hoje conheceu, *Intolerância*; foi *Nascimento de Uma Nação* que despertou o interesse da alta finança pela nova indústria e a tomada de consciência pelas elites políticas e religiosas da América do poder do cinema em suscitar emoções e modelar a opinião.

Quando se examina a vida de uma figura criadora, tende-se a procurar em suas primeiras atividades os prenúncios da obra futura. Ainda é tão generalizada a concepção romântica do gênio, isto é, a idéia de alguém marcado pelo destino e com plena consciência da missão a realizar, que as análises retrospectivas provocam freqüentemente o florescimento das lendas. Com Griffith não se escapou da regra, e vemos autores inteligentes como Robert Florey, ou cuidadosos como René Jeanne e Charles Ford, esforçando-se em imaginar o futuro cineasta tendo a revelação das possibilidades do cinema em 1904, quando presenciou a utilização de sessenta metros de filme numa peça de teatro na qual era ator [1]. Na realidade, nada parecia indicar o jovem Griffith para a missão revolucionária que cumpriria. Aos

1 A ação da peça desenrolava-se durante a guerra civil. O herói estava prestes a ser fuzilado. Neste momento, todas as luzes do teatro apagavam-se e era projetado um filme em que se via a heroína numa disparada a cavalo. Subitamente ela caía e rolava em carne e osso, para o palco. Se essa experiência realmente existiu, foi mais imaginosa do que todas as subseqüentes, inclusive a última, de Jean-Louis Barrault, que introduziu imagens cinematográficas na *mise-en-scène* de *Cristophe Colomb*, de Claudel.

trinta anos de idade, com a personalidade definitivamente constituída, tinha uma boa formação literária vitoriana, era um poeta e autor dramático convencional, medíocre e, o que é pior, sem sucesso, mas de caráter obstinado, pois acreditava em sua vocação literária. Nascido numa família do Kentucky arruinada pela guerra civil, Griffith conservava-se, adulto, fiel aos valores sulistas, a uma ideologia impregnada de tradição e saudosismo. Trabalhava em companhias teatrais de menor categoria para ganhar a vida, mas também porque acreditava na utilidade da experiência para sua carreira de autor. Não se envergonhava da situação modesta, mas passou a chamar-se Lawrence Griffith, a fim de preservar o verdadeiro nome para a glória literária. Quando, porém, entrou para o cinema, escondeu o fato aos parentes e amigos, e recomendou à esposa, a atriz Linda Arvidson, que tivesse cuidado em não revelar a ninguém o que estava sendo obrigado a fazer devido à premência financeira. Para as pessoas com aspirações intelectuais e artísticas o cinema em 1908 era uma atividade comprometedora ou mesmo degradante.

Qual era o talento secreto de Griffith que o levou logo nos primeiros tempos da Biograph a influir de maneira pessoal nos balbucios do cinema? A autobiografia de Linda Arvidson Griffith fornece-nos pistas, algumas das quais já foram utilizadas, especialmente por Lewis Jacobs, o historiador do cinema americano, mas talvez sem levar algumas indicações até as últimas conseqüências. Envolvido contra a vontade numa atividade que desprezava, Griffith evidentemente não punha em jogo o lado de sua personalidade ao qual dava importância, o literato, o intelectual, mas possuía outras faces. Seu passatempo predileto eram as invenções, que iam desde as idéias abstrusas para enriquecer um mortal em pouco tempo, fenômeno provável de compensação psicológica de quem lutava com extremas dificuldades materiais, até um real talento mecânico para a fabricação ou aperfeiçoamento de máquinas e aparelhos para o conforto doméstico. Esse lado de *máquina nova* era o aspecto principal do cinema americano quando Griffith entrou para a Biograph; a maior figura criadora da nova indústria era um mecânico hábil, artisticamente analfabeto, Edwin S. Porter, o grande homem que alguns anos antes realizara *The Great Train Robbery*, fita considerada com justiça como um momento importante na história da narração cinematográfica.

Griffith interessou-se pela câmara e pelas diferentes modalidades virtuais de sua utilização. Um homem como Georges Meliès tinha a mentalidade de artesão-artista, e realizava uma forma de espetáculo novo, porém ligada à tradição teatral; por essa razão não ousava infringir algumas normas tradicionais da linhagem. Para Griffith, as manipulações improvisadas do estúdio nada tinham a ver com a atividade teatral, que ele situava entre as mais nobres. Para Meliès, a câmara deveria sempre ficar a uma distância convencional da cena representada, como num teatro um espectador se conserva sempre à mesma distância do palco. Para Griffith, a câmara era apenas um aparelho registrador; por que não aproximá-la mais dos atores em determinadas cenas, para o tornar mais visíveis algumas expressões fisionômicas? Essa foi a primeira grande novidade, introduzida por Griffith nas fitas de dez minutos que realizava na razão de duas ou três por semana. Utilizou-a pela primeira vez em *For Love of Gold*, cujo ponto de partida era um conto de Jack London sobre dois ladrões, que na hora de repartir o produto do roubo resolvem desembaraçar-se um do outro e acabam se envenenando mutuamente. Aproximando a câmara dos atores, mostrados da cintura para cima, e não de corpo inteiro como se fazia até então, nos filmes respeitosos da convenção teatral, tornava-se mais evidente a linguagem mímica dos comparsas que exprimia o nascimento do plano diabólico e da mútua desconfiança.

Os resultados revelaram-se encorajadores e a etapa seguinte para Griffith foi, em certas situações, aproximar a câmara ainda mais do ator, apesar das objeções dos donos da *Biograph*, que por um lado temiam a reação do público — poderia achar esquisito que no meio de uma cena fosse mostrado apenas um pedaço do personagem — e por outro sentiam-se roubados em não aproveitar o corpo inteiro de atores que para isso eram pagos. Em *After Many Year*, baseado no poema de Tennyson, Griffith apresenta a face da heroína ocupando quase toda a tela; mas não parou aí a sua audácia inovadora. A imagem seguinte representava o herói numa ilha distante a milhares de quilômetros da amada; as objeções dos produtores tornaram-se mais prementes. Como poderiam os espectadores compreender esse salto no espaço? Depois de muita discussão, Griffith lembrou-lhes que Dickens escrevia assim, mas o argumento não pareceu convincente. Naquela noite ele releu atentamente uma novela do autor inglês e

no dia seguinte foi para o estúdio disposto a impor sua experiência de qualquer maneira. É bastante provável, e sobre isso Eisenstein escreveu um dos seus mais penetrantes ensaios, que em várias de suas subseqüentes descobertas de linguagem cinematográfica Griffith tenha sido diretamente inspirado e orientado pela técnica narrativa de Dickens, Thackeray e outros romancistas vitorianos.

Depois de ter ensaiado o paralelismo de situações, Griffith empregou o mesmo método em relação a ações mais vivas, particularmente ao tema da perseguição, um dos prediletos do cinema desde os seus mais verdes anos. Em *The Lonely Villa*, uma família encontra-se numa casa cercada por bandidos. A mulher telefona para o marido, e desencadeia-se a ação paralela. Ora vemos a mãe e as filhas atemorizadas, ora o marido que se precipita para salvá-las. Griffith havia criado e não cessará de desenvolver o *enquanto isso* da narração pelo movimento de imagens, uma das normas básicas da linguagem cinematográfica ainda hoje válidas.

Nessa etapa de sua experiência, Griffith não tinha mais pelo cinema o desprezo dos primeiros tempos e ao assinar seu terceiro contrato com a *Biograph* passou a usar seu verdadeiro nome. Aliás, na segunda década do século começaram a chegar à América fitas com Sarah Bernhardt e as grandiosas realizações italianas como *Quo Vadis?*, que deram ao cinema novo prestígio. As fitinhas de Griffith eram incomparavelmente mais evoluídas como linguagem, mas as classes cultas, responsáveis pelo sucesso das obras estrangeiras, desconheciam os filmes da *Biograph*, cujo público era constituído pelas camadas populares e crianças. Daí por diante, o esforço de Griffith será de procurar financiadores para uma fita que tivesse o luxo e a dimensão dos sucessos estrangeiros e, na qual aplicasse até as últimas conseqüências tudo o que descobrira.

Não há dúvida de que nessa ocasião Griffith tinha plena consciência do que ele significava para o cinema, mas existem indicações de que ainda não percebera o que o cinema representava para ele. O fato de estar usando o seu verdadeiro nome faz os historiadores afirmarem que já havia decidido realizar através do cinema suas mais altas aspirações artísticas. Porém, na biografia escrita por Iris Barry há uma passagem, citada por vários outros autores, mas cujo sentido não foi até agora avaliado com justeza. Cansado com a mediocridade de perspectiva da gente da *Biograph*, Griffith demite-se e persuade

o fotógrafo Billy Bitzer, que colabora em todos os seus filmes, a acompanhá-lo. O plano que lhe propôs foi o seguinte: cinco anos de trabalho duro, realização das maiores fitas até então vistas, juntar um milhão de dólares; em seguida Bitzer faria o que bem entendesse e ele, Griffith, retirar-se-ia para escrever sua obra. Penso que a situação é clara. Como algumas de suas declarações o demonstram, Griffith reconhecia o valor artístico do filme, mas para ele pessoalmente o cinema era como uma das invenções miraculosas com que sonhara na juventude, capazes de enriquecer rapidamente um homem e dar-lhe em seguida tranqüilidade para realizar seu destino artístico.

Griffith só compreendeu seu destino quando este estava fundamentalmente realizado, isto é, por ocasião do lançamento de *Nascimento de uma Nação*. Em última análise, a obra teve para o seu autor um papel semelhante ao que exerceu frente aos contemporâneos: revelar a grandeza do cinema.

Nascimento de uma nação

12-julho-1958

Os jornais anunciaram que se exibiu *Intolerância* no quadro do festival de cinema americano organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e é provável que pelo menos outra grande fita de Griffith seja incluída na programação. Durante muito tempo, o nome do primeiro mestre do cinema associou-se, na América, sobretudo a *Nascimento de uma Nação*, e na Europa a *Lírio Partido*. A primeira, exibida nos Estados Unidos em princípios de 1915, só chegou ao continente europeu após o armistício de 1918, precedida por muitas outras realizadas posteriormente e cuja linguagem influenciara, o que amorteceu bastante o impacto de seu vigor formal; por outro lado, os preconceitos racistas que a inspiravam tornaram-na impopular em países como a Inglaterra e a França, que saíam de uma guerra na qual as tropas coloniais haviam desempenhado importante papel. O *Lírio Partido* teve na Europa uma glória que não conheceu em seu país de origem. O relativo fracasso da fita na América deve-se nem tanto ao fato de o herói ser um homem de raça amarela, um *chinck*, mas sobretudo porque o vilão era um *boxeur*, o que contrariava o culto dos valores esportivos tão vivos naquela época. Para entendermos o fenômeno, basta uma comparação, um tanto exagerada: imaginarmos o pouco sucesso que acolheria uma fita brasileira na qual o personagem antipático fosse um jogador de futebol.

Nascimento de uma Nação, Intolerância, Lírio Partido, e outras fitas menos célebres como *True Heart Suzie*, todas realizadas entre 1914 e 1920, apresentam-nos Griffith no pináculo de seu poder criador e exprimem ao mesmo tempo seu prodigiosos talento de narrador, a autenticidade de sua inspiração artística e a debilidade de sua ideologia, conformista, hesitante e contraditória.

No *Nascimento de uma Nação*, Griffith reuniu e desenvolveu de forma coerente, numa fita que durava mais de duas horas, tudo o que anteriormente inventara. As mais variadas posições da câmara na filmagem das cenas; toda a gradação das distâncias entre o aparelho e os personagens e objetos; mas

principalmente a brilhante construção das ações simultâneas e a maestria no corte, que lhe permitia variar o ritmo de acordo com as necessidades dramáticas dos *largos* tranqüilos aos nervosos *staccatos*, tudo ao serviço da narração de uma história bastante complexa com grande número de personagens. Um ano antes, aos europeus haviam tido com *Cabiria* uma ambição semelhante mas prematura, pois ainda obedecia ao princípio primitivo de pôr ênfase nas decorações e no jogo dos atores, ao passo que a revolução copérnica de Griffith consistiu em considerar a câmara e o corte como os instrumentos fundamentais do cinema.

Poucos assuntos poderiam tocar tão de perto a sensibilidade de Griffith quanto os relativos à guerra civil e ao período de reconstrução política e econômica dos Estados da antiga confederagão sulistam Os temas de *Nascimento de uma Nação* provêm não só de romances do Reverendo Thomas Dixon, particularmente *The Clansman*, mas também dos cadernos de Impressões de Jacob Griffith, pai do cineasta, coronel nos exércitos de Lee, e são tratados sob o ângulo de uma ideologia sulista bem caracterizada. Mesmo os comentadores que sentem repugnância pelo racismo explícito de *Nascimento de uma Nação* não poêm em dúvida a boa fé e a nobreza de Griffith. Ele exprimiu os seus sentimentos com uma espontaneidade comprovada pela surpresa que lhe causaram as violentas reações suscitadas pela fita. Parecia-lhe incrível que o pudessem acusar de ser inimigo da raça negra, pois não só havia no filme personagens de cor extremamente simpáticos, como eram brancos os principais acusados, alguns políticos hipócritas e aproveitadores. Ele não tinha consciência de que reservava a afeição unicamente para os negros fiéis aos patrões numa situação patriarcal escravocrata que era um prolongamento daquela anterior à guerra civil. É também com mais perfeita boa fé que Griffith procura explicar os sentimentos igualitários de um senador nortista pelo fato de ter ele uma amante mulata. Os autores de um livro recente sobre o cinema americano [1] lembram que para o Reverendo Dixon, Griffith e tantos outros sulistas, o nós da questão racial não é econômico, mas sexual. Com efeito, em *Nascimento de uma Nação* o argumento final é dramaticamente mais eficiente contra a igualdade racial consiste em apresentar um preto e um mulato que desejam casar com as duas heroínas, interpretadas por Mae Marsh e Lilian Gish.

1 Richard Griffith e Arthur Mayer, *The Movies*, Edit. Simon and Schuster. New York 1937.

Como os romances do Reverendo, a fita de Griffith glorifica a Klu-Klux-Klan, o que contribuiu muito para acentuar as reservas dos espíritos liberais. Algumas imagens de *Nascimento de uma Nação* evocam irresistivelmente fotografias de uma atualidade relativamente recente onde se vê o linchamento de negros por homens encapuçados. Não há continuidade histórica entre a Klu-Klux-Klan do período da reconstrução, cujo papel foi o de retirar os direitos políticos e sociais atribuídos aos antigos escravos, e a associação do mesmo nome que procurava aterrorizar negros, judeus e católicos, e teve em alguns Estados, sobretudo na década dos vinte, muita influência política. Há, entretanto, um parentesco entre a nova Klu-Klux-Klan e *Nascimento de uma Nação*. A fita foi lançada em fevereiro de 1915 e em novembro do mesmo ano criou-se oficialmente a sociedade secreta. Isso não quer dizer que a primeira tenha provocado a segunda: na realidade ambas foram inspiradas por um mesmo fato, o prodigioso sucesso de uma adaptação teatral de *The Clansman*. Ao mesmo tempo em que se realizava a fita, Joseph Simmons, que já pertencera a várias sociedades secretas do mesmo gênero, lançava outra cujo ritual era calculado nas descrições de Dixon. Esses fatos, a importância que adquiriu o novo *Império Invisível* da Klu-Klux-Klan, a emoção profunda causada pela fita, indicam como a sociedade americana estava perturbada. O primeiro historiador do cinema dos Estados Unidos, Terry Ramsaye [2], afirma que nos anos subseqüentes *Nascimento de uma Nação* e Klu-Klux-Klan agiram uma sobre a outra, com proveito para ambas.

2 *A Million and one Nights* (A History of the Motion Pictures), Edit. Simon and Schuster, New York 1926.

Durante alguns meses, Griffith não fez outra coisa senão participar das polêmicas que a fita levantava em toda a nação. O movimento para interromper a exibição do filme adquiriu proporções assustadoras, e Griffith levou a discussão para o terreno da liberdade de expressão, exigindo para o cinema os mesmos direitos do livro e da imprensa. Ele julgava-se vítima da intolerância, e Lewis Jacob observa a insistência com que a expressão aparece nos panfletos que escreveu: *a intolerância é o caminho da censura; a intolerância martirizou Joana d'Arc; a intolerância esmagou a primeira máquina impressora; a intolerância inventou as feiticeiras de Salém*. Ao mesmo tempo, porém, no íntimo ele começava a achar-se também culpado. Ao realizar *Intolerância*, ele próprio não saberá mais até que

ponto está polemizando com adversários ou desculpando-se.

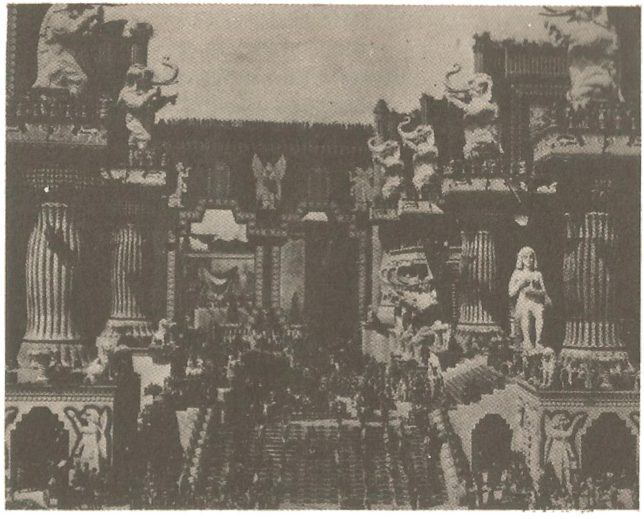
Nessa nova fita que preparava, os problemas artísticos tinham uma importância ainda maior do que os morais. Com *Nascimento de uma Nação* ele provocara a estupefação de todos os que, pouco tempo antes, admiravam os filmes estrangeiros e ignoravam seus esforços na *Biograph*, mas talvez a fita lhe parecesse limitada por sua natureza de epopéia americana. Ele queria ampliar mais ainda seu panorama, envolvendo e ultrapasando a grandiosidade arquitetônica de *Quo Vadis?* ou *Cabiria*, lançando-se em ações simultâneas não só no espaço mas também no tempo e a serviço de uma mesma idéia.

Depois da experiência de *Nascimento de uma Nação*, Griffith não via mais limites para as possibilidades do cinema.

Intolerância e serenidade

19-julho-1958

Apresentar a imagem de uma moça e em seguida mostrar seu namorado, que naquele instante se encontrava longe, foi uma audácia revolucionária em 1908. Faremos uma idéia do prodigioso desenvolvimento da linguagem cinematográfica nas mãos de Griffith ao lembrarmos que apenas oito anos separam a cena em questão, da fita *After many years,* do lançamento de *Intolerância*, onde se desenvolvem no espaço ações paralelas tão intrincadas quanto as de *Nascimento de uma Nação* mas contam-se também simultaneamente quatro histórias situadas no tempo com séculos de intervalo: a queda de Babilônia, a Paixão de Cristo, o massacre dos huguenotes e um drama industrial americano. A técnica narrativa da aceleração do ritmo e do *suspense* continua soberana, com exceção do episódio do Cristo, no qual a fórmula não teria sentido, não existindo a possibilidade de salvamento no último instante. Por ser sobejamente conhecida, a história sagrada é, aliás, a menos desenvolvida, e como lembrou Georges Sadoul, tem uma função de "caminho da Cruz" distribuído pela gigantesca construção cinematográfica, destinando-se além do mais a caucionar a veemente mensagem da fita contra a intolerância religiosa. Já é muito mais elaborado o drama situado na França no século XVI e que se conclui pelo assassínio em massa dos protestantes na noite de São Bartolomeu. São evocadas figuras históricas como Catarina de Medicis, Carlos X e o Almirante Coligny, mas como em *Nascimento de uma Nação,* a comunicação dramática é feita através de personagens romanescos, centralizados num militar católico e sua noiva protestante. As duas histórias mais importantes são, porém, as que estão mais afastadas entre si no tempo, a de Babilônia e a moderna. A primeira consumiu a maior parte dos dois milhões de dólares que custou *Intolerância* com as gigantescas arquiteturas cenográficas que Griffith mandou construir e a figuração que reuniu a fim de suplantar definitivamente a grandiosidade de Cabiria. Os críticos tiveram o trabalho de calcular até que ponto o *festim de Baltazar* de Griffith foi mais



O *Festim de Baltazar*, em *Intolerância*

dispendioso do que o episódio como aparece descrito na Bíblia. O público ficou impressionado com as proporções dos *décors* mas não se emocionou com a história, cujas motivações eram obscuras intrigas religiosas de corte; quando há o embate final entre as tropas de Dario e as de Babilonia, a técnica da possibilidade de salvação no último instante não funcionou psicologicamente, pois o espectador não havia tomado partido. Tem outra eficácia dramática o episódio moderno, baseado ao mesmo tempo num recente e rumoroso caso judiciário de um inocente condenado à morte e nos conflitos sangrentos, então freqüentes na América, entre operários e patrões. Não conheço outro filme realizado nos Estados Unidos em que a luta social seja narrada de maneira tão crua, particularmente nas cenas do massacre dos grevistas pelos fuzis e metralhadoras da milícia ao serviço do patronato, ou onde haja denúncia mais candente da hipocrisia puritana burguesa. Aí Griffith continua fiel ao seu gênio narrador; liberdade do peso das cenografias, das roupas e da figuração custosa, ele se concentra de novo na câmara e no corte.

A heterogeneidade das diferentes histórias prejudicou muito a unidade do colosso e leva-nos insensivelmente a analisar cada uma delas separadamente. Agindo assim, porém, traímos o que há realmente de grande e imperecível na comovente ambição de *Intolerância*. Com efeito, não é a violência das imagens de protestantes massacrados, a imponência de Babilonia na guerra e nas luxurias da paz, ou a audácia ideológica da história moderna, que fa-

zem dessa fita um caso único na história do cinema, mas o fato de as três histórias, e mais a evocação da vida de Cristo, serem narradas simultaneamente. No começo, Griffith toma a precaução de passar de uma história para outra através de letreiros bem explicativos, mas pouco a pouco adquire liberdade cada vez maior. Ao se desencadearem as conclusões, passamos de uma imagem da subida do calvário para a de uma carruagem conduzida por uma moça que se precipita a fim de prevenir o rei Baltazar do avanço dos persas, substituída em seguida pela de um homem que procura atravessar as ruas de Paris, conturbadas e cobertas de cadáveres, para salvar a noiva, e que nos leva a um automóvel de corrida que persegue um trem, onde se acha o governador capaz de suspender o enforcamento do inocente; nesses momentos, caem todas as eventuais reservas, *Intolerância* liberta-se do tempo, e o espectador moderno vive o mais alto momento da linguagem cinematográfica jamais realizado. Porém, essa estrutura particular tornou a fita incompreensível para o público da época e a primeira reação de um crítico experimentado como Louis Delluc foi considerar ironicamente *Intolerância* "uma confusão inexplicável onde Catarina de Medicis visita os pobres de Nova York, enquanto Jesus abençoa as cortesãs do rei Baltazar, ao mesmo tempo em que os exércitos de Dario tomam de assalto o expresso de Chicago". O desnorteamento causado pela concepção global do filme impediu que a crítica contemporânea apreciasse devidamente outros aspectos da fita, seus valores mais íntimos, como a direção dada aos atores, particularmente Constance Talmadge no episódio de Babilônia, e sobretudo Mae Marsh, na história moderna; seu desempenho só poderá ser esquecido se não forem conservadas para a posteridade as suas imagens.

No prosseguimento da carreira, Griffith será obrigado a deixar de lado os sonhos de grandiosidade, pelo menos na prática cinematográfica — na vida nunca os abandonará — e a concentrar o seu esforço em histórias triviais, onde, entretanto, suas virtudes na direção dos artistas não deixarão de florescer. O idílio rural de *True Heart Suzie* [1], uma imagem de Lilian Gish regando plantas numa janela ou outras cenas dessa história cristalina, são tão importantes para a glória de Griffith quanto as suas contribuições decisivas para a técnica da narração cinematográfica.

Griffith saiu arruinado da aventura de *Intolerân-*

1 A Cinemateca Brasileira obteve ultimamente uma cópia dessa fita.

cia, mas com seu prestígio intacto. Quando os Estados Unidos entraram na guerra, foi ele uma das primeiras personalidades chamadas por Wilson para discutir projetos de propaganda. Shaw, Wells, Galsworthy e Chesterton, que haviam assistido com pequeno intervalo *Nascimento de uma Nação* e *Intolerância,* convocados por Lloyd George para dar idéias sobre como levantar o moral da nação, foram unânimes em indicar ao primeiro-ministro inglês o nome de Griffith. Essas diferentes iniciativas culminaram na vinda do cineasta para a Europa, onde realizou *Hearts of the World.* Esse filme de propaganda, do qual existe uma cópia nos arquivos da Cinemateca Brasileira, é, no conjunto, uma obra impregnada de conformismo, mas entre seus lados positivos existe a criação de um tipo de oficial germânico até então inédito, encarnado por Eric von Stroheim. A fita obteve grande sucesso internacional e teve uma influência duradoura nas obras dedicadas à Primeira Guerra Mundial, inclusive *The Big Parade* e *Nada de Novo na Frente Ocidental.*

O Lírio Partido, realizado já depois do armistício, foi o último sucesso de Griffith. Ele se conservava fiel a valores artísticos e morais basicamente vitorianos, e seus filmes adquiriam na chamada *era do jazz* um tom fora da moda que provocava sorrisos; logo Griffith apareceu às novas gerações das salas de cinema como emanação de um tempo acabado. A maior parte dos historiadores do cinema costuma fazer coincidir a decadência comercial de Griffith com seu declínio artístico, mas a moderna avaliação de sua obra está tomando outro rumo. Esses escritores faziam parte do público adulto da década dos vinte e nunca puderam libertar-se inteiramente das impressões então dominantes. Aos olhos do espectador de hoje, não tem importância que um filme realizado naquela época estivesse fora da moda; as fórmulas de melodrama anteriores a 1914 de *Way down East* ou *de Orphans of the Storm* ou o patriotismo ingênuo de *América* ou *Abraham Lincoln* não impedem que sejamos sensíveis ao encanto penetrante dessas obras.

Para Griffith, a experiência do insucesso foi dramática. Ele lutou durante vinte anos para reconquistar a posição perdida. Tendo realizado suas obras fundamentais à margem ou contra a indústria cinematográfica interpretava sua desgraça à luz dessa luta. Os objetivos de seus sonhos não eram mais propriamente artísticos, consistiam no desejo de se transformar num magnata diante do qual todo

o cinema americano se inclinaria.

Entretanto, alguns anos antes de morrer, Griffith confiou seus filmes e arquivos à Cinemateca de Nova Iorque e aceitou-se como história; sua última conquista foi a serenidade.

Orson Welles: D. Quixote

26-julho-1958

1 Suplemento Literário, ns. de 15 de fevereiro a 12 de abril de 1958.

Há poucos meses ensaiei uma visão panorâmica da carreira artística de Orson Welles [1] e minha conclusão provisória tinha um tom otimista. Baseando-me, talvez com certa imprudência, nas impressões do crítico inglês Peter Noble, descrevi a volta de Welles à América após nove anos de exílio como o retorno do filho pródigo. O carinho com que teria sido recebido em Nova Iorque por ocasião do *King Lear*, depois da longa e em última análise frustrada experiência européia, teria, aos nossos olhos, podido completar sua reconciliação com a América em termos de teatro e Shakespeare. Agora, novamente na Europa, Orson Welles confia aos redatores dos *Cahiers du Cinéma* (nº 84) que todos, público e crítica, detestaram o seu espetáculo teatral de há três anos atrás, o último que lhe foi possível realizar. Como está convencido de que sua encenação da peça era muito boa, ele constata que não existe no momento comunicabilidade possível entre sua concepção de Shakespeare e o gosto do público. Afirma ter grande respeito pela escola shakespeariana atualmente em vigor no mundo, mas que nada pode fazer pois a ela não pertence; quanto à eventualidade de novas produções teatrais de acordo com suas convicções, Welles pronúncia uma grave advertência: "Não estou mais em situação de poder dar-me ao luxo de muitas outras derrotas. É preciso encontrar um terreno qualquer no qual as possibilidades de fracasso não sejam superiores às de vitória". O cansaço, ou antes o temor do cansaço, é uma das notas dominantes na longa entrevista que concedeu a André Bazin e Charles Bitsch.

Os *Cahiers du Cinéma* desejavam há muito incluir Orson Welles na lista já longa de cineastas de nomeada que aceitaram falar diante do magnetofone da revista. As condições do encontro — os três dias que o autor de *Cidadão Kane* passou em Cannes durante o último festival — não foram favoráveis ao pleno desenvolvimento dos temas propostos, de forma que é intenção da revista prolongar a entrevista ulteriormente em Paris, onde Welles deverá fixar-se algumas semanas para interpretar um papel

em *Racines du Ciel*. O texto publicado revela, porém, uma profunda insatisfação frente às suas atividades, particularmente às cinematográficas. Com a última obra americana, *Devil's Touch*, repetiu-se o que já acontecera tantas vezes. Depois de pronta, arrancaram-lhe a fita das mãos, novas cenas foram filmadas e a montagem inteiramente refeita. Contemplando melancolicamente o seu passado cinematográfico, oito filmes em dezessete anos — que acha muito pouco — Welles acentua que só lhe foi dado completar *Cidadão Kane* e *Othello*, este último nas mais incríveis circunstâncias. Ele não quer mais passar a vida percorrendo o mundo, freqüentando festivais e restaurantes para levantar fundos, pois calcula que noventa por cento de sua energia é gasta nessa atividade estéril. "Preciso esforçar-me", repete ele, "em encontrar outro terreno para trabalhar enquanto ainda me resta um pouco de mocidade. Preciso cessar a dilapidação de minha vida na tentativa de expressão através do cinema".

Isso, porém, depois de completar sua fita mais recente, *D. Quixote*, financiada por ele próprio na forma já habitual, isto é, trabalhando aqui e ali em fitas de outros a fim de reunir as somas necessárias. Para a realização de *D. Quixote*, Welles resolveu modernizar a história. Como as diferenças entre os séculos XIV e XVI, isto é, o anacronismo de D. Quixote em relação à sua época não eram muito claras para o espírito do público, Welles fez os dois personagens principais da fita exatamente calcados sobre os de Cervantes, mas contemporâneos. O método utilizado nesse empreendimento foi bastante original. Durante um mês, os atores ensaiaram cenas tiradas do livro como se fossem representá-las tal qual, mas na realidade a única função desses exercícios era familiarizá-los com os personagens. Não houve roteiro estabelecido e nem sequer uma simples sinopse. Welles tentou retomar a tradição de Mack Sennett, a improvisação característica da idade do ouro do cinema cômico. Cada manhã, a equipe e os atores encontravam-se à porta do hotel e saíam pelas ruas da cidade filmando, inventando a história ao acaso dos incidentes que iam se acumulando. Devido, porém, ao sólido trabalho preparatório de quatro semanas, as situações imaginadas não fluíam de uma inspiração anárquica, mas ordenavam-se dentro do mais espontâneo espírito quixotesco. É praticamente um filme mudo, apenas algumas palavras serão pós-sincronizadas, além de um acompanhamento musical e de um comentário dito

por Welles. Ele trabalha na fita, mas representando ele próprio. Os outros atores são Akim Tamiroff e Patty Mac Cormack, que representa uma turista americana e, segundo o realizador, possui um extraordinário talento. O autor não procura uma justificação estética para o sistema de improvisação que escolheu, apenas apresenta a razão de nunca ter tentado esse medtodo de trabalho e saber que algumas obras-primas do cinema mudo foram produzidos dessa forma. Ele estava convencido de que assim realizada, a história adquiriria outro frescor e interesse, e declara-se plenamente satisfeito com os resultados. A filmagem está praticamente pronta e levou ao todo cinco semanas, porém espaçadas com longo intervalo. Ainda faltam duas seqüências, já imaginadas, uma delas com a bomba H. Como de outras vezes, Welles està à espera de que os atores e ele próprio fiquem, ao mesmo tempo, livres de outros compromissos, a fim de completar o trabalho. O curioso é que, segundo Welles, e diferentemente do que imaginaram os críticos que o entrevistaram, esse método não limitou de forma alguma as pesquisas plásticas que lhe são caras. Ao contrário, *D. Quixote* seria, nessa ordem de idéias, muito mais estilizado do que tudo o que fez até agora, tanto em ralação aos enquadramentos quanto ao foco; a objetiva de 18,5 mm, que produz uma deformação e um aprofundamento caracterásticos e sempre teve sua preferência, é nessa fita utilizada sistematicamente. E desta vez, ninguém poderá impedir que proceda pessoalmente à montagem definitiva da obra.

Só podemos ter uma idéia do que significou para Orson Welles não lhe terem permitido controlar a montagem final de quase todos os seus filmes, quando tomamos consciência do que significa para ele esse ato na criação cinematográfica. Sua posição é mesmo surpreendente, suas declarações evocam profissões de fé estética que pareciam definitivamente arquivadas como um capítulo da história das idéias cinematográficas. Segundo ele, a montagem não é *um* mas *o* aspecto fundamental de sua visão do cinema. Forçando talvez seu pensamento para torná-lo mais explícito, considera que a maior parte do que se batiza como direção ou encenação é um grande *bluff*. Quando se filma, a luz determina uma coisa contra a qual é impossível lutar, o ator faz intervir um elemento ao qual é preciso adaptar-se, e o mesmo acontece com a história. O diretor não faz outra coisa senão se esforçar em influir no que é

possível. A direção cinematográfica seria uma invencionice da crítica e não uma arte, ou no máximo seria uma arte exercida durante um minuto por dia, instante terrivelmente crucial mas raro. O único momento de controle completo da forma do filme é o da montagem. Orson Welles evoca nostalgicamente os nove meses de trabalho contínuo durante os quais, em companhia de Mark Robson e Robert Wise, montou o *Cidadão Kane.* Ele tem a impressão de que poderia refazer eternamente a montagem de uma fita...

Mesmo quando fala de *D. Quixote,* filme ainda inacabado, Orson Welles dá a impressão de referir-se ao passado. Ele considera-se, de certo modo, abandonado pelo cinema e pelo teatro e procura dentro de si próprio forças para uma ruptura definitiva. "Não — exclama com simplicidade — gastei tempo demais procurando trabalho e afinal de contas não tenho senão uma vida". De uns tempos para cá, dedicou-se novamente à pintura, arte que havia abandonado na adolescência em favor do teatro, e tem escrito muito. De qualquer maneira, não admite um prosseguimento eventual de sua carreira teatral e cinematográfica a não ser na base de textos de sua autoria. Welles acusa-se de nos últimos quinze anos ter negligenciado o que tem a dizer, em benefício da maneira de o fazer. A seus olhos, é chegada a hora do virtuose ceder o lugar ao pensador.

Num momento talvez decisivo de sua vida, Orson Welles conserva-se rigorosamente fiel à imagem ambiciosa de si próprio que construiu ao sair da infância.

Mitologia e verdade

2 agosto-1958

A comicidade e o ridículo das coisas fora da moda são aparentemente inseparáveis das retrospectivas de cinema. Isso porque o fenômeno cinematográfico é ainda relativamente novo e o critério da moda aplica-se aos fatos recentes. Um moderno apreciador de pintura poderá não gostar de Carlo Crivelli, mas não lhe ocorrerá julgar fora da moda as obras do artista veneziano, que no entanto já o eram na época em que foram pintadas.

Um espectador ingênuo levado a um museu de artes plásticas considera a pintura clássica uma velharia respeitável. Do momento que uma audiência de retrospectiva do cinema tenha certa amplidão, sua média será necessariamente ingênua, sobretudo no Brasil, onde ainda é pequeno o número de pessoas cinematograficamente cultas; nessas condições, como evitar que o público em questão considere as fitas antigas, notadamente as mudas, como velharias que, devido à falta de tradição reconhecida, não são sequer respeitáveis?

Este problema foi levantado em São Paulo por ocasião da Retrospectiva do Cinema Internacional, desenvolvida durante todo o ano de 1954, e seu exame torna-se novamente oportuno no momento em que se realiza o Festival do Cinema Americano, organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A experiência internacional demonstra que a organização de retrospectivas de cinema para um público vasto só acusa resultados positivos quando orientadas por um espírito didático adequado. O contato direto, sem preparo e iniciação, entre um público moderno e as fitas do passado, é contraproducente. Mesmo quando o programa tiver sido estabelecido em termos sobretudo recreativos, a decepção será grande, pois o público das fitas mudas, após rir um pouco, amofina-se, e fica impaciente à espera de fitas mais recentes, isto é, parecidas com as que habitualmente vê.

Um panorama histórico do cinema inclui obras importantes sob diferentes pontos de vista: pela linguagem, valor artístico, expressão social. Jogadas indiscriminadamente aos olhos de um público de-

samparado, este adotará um critério qualquer que será válido para certas fitas, e totalmente inadequado para outras. Tratando-se de espectadores oriundos dos setores mais cultivados da sociedade, o critério preferido será naturalmente de natureza estética, que aplicado, digamos, à obra de um Stroheim, poderá criar uma comunicação útil. Tratando-se, porém, de fitas com Theda Bara ou Rodolfo Valentino, nomes de indiscutível importância na história geral do cinema, haverá perplexidade, mofa e irritação. Os dois intérpretes citados, cujos filmes foram apresentados nas retrospectivas de São Paulo e do Rio, são, no entanto, excelentes ilustrações para o exame de certos aspectos do fenômeno sociológico mais curioso do cinema, o dos mitos.

O cinema reuniu condições muito favoráveis para essas cristalizações psicológicas coletivas através das quais os homens procuram compensação para o que há de irrealizado, incompleto, em sua vida. Os industriais e comerciantes do cinema constataram cedo essa tendência espontânea do cinema em suscitar mitos. O famoso *star system* não foi, inicialmente, resultado de uma deliberação, mas sim uma política que se baseou numa situação de fato naturalmente criada. Tendo os espectadores quebrado o anonimato das primeiras fitas e manifestado uma tendência a mitificar atores e atrizes, os comerciantes lançaram-se à fabricação de mitos, decididos a dar ao fenômeno uma disciplina industrial. Mas a história demonstrou que o mecanismo era mais sutil do que poderia parecer à primeira vista. Os mitos pré-fabricados tiveram vida curta, só tendo vingado aqueles de eclosão espontânea. Theda Bara foi um exemplo característico do primeiro grupo, ao passo que o grande exemplo do segundo é Rodolfo Valentino.

Até a I Guerra Mundial, as grandes figuras femininas do cinema norte-americano eram donzelas límpidas e puras, quando na Europa já tinham adquirido importância as mulheres fatais. Quando William Fox acreditou que chegara o momento de dar uma posição proeminente a uma personagem de mulher misteriosa e má, escolheu uma moreninha pacata do Ohio chamada Theodosia Goodman e o estúdio pôs-se ao trabalho. Batizada Theda Bara, anagrama de Arab Death, apresentaram-na como tendo nascido no Egito, aos pés da Esfinge, fruto dos amores de um oficial ou artista (havia incerteza) francês, com uma mulher árabe, espécie de feiticeira que ensinou à filha estranhos sortilégios da magia

oriental. Os primeiros contatos com a imprensa provocaram sensação e sorrisos. Na ocasião fazia muito calor em Hollywood, mas Theda Bara recebia os jornalistas envolvida em peles e tiritante. Os agentes do estúdio explicavam que, acostumada ao clima tórrido do deserto africano, ela sentia constantemente frio. Lançada com êxito em *A Fool There Was*, prosseguiu durante alguns anos uma carreira feliz de pecadora. Mas tornou-se logo evidente que o sucesso de bilheteria correspondia a uma curiosidade maior pelo exotismo do que pelo erotismo, que Theda Bara era apreciada, porém freqüentemente com uma dose de ironia, e não ocupava muito espaço na vida imaginária dos espectadores; em suma, o público não acreditava realmente nela. Não se processou a confusão entre a personagem imaginária e a real — condição do mito; era como se os espectadores percebessem a mentira.

Para os industriais da mitologia na Hollywood de 1920, um homem moreno, de tipo latino, deveria necessariamente encarnar vilões. Durante os primeiros anos gastos em rondar os estúdios, nem isso Rodolfo Valentino conseguiu; limitou-se a obter alguns pequenos papéis em dezesseis filmes, sempre interpretando personagens de má catadura. Só teve oportunidade nos *Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, de Rex Ingram, porque Julio, argentino de origem francesa, do romance de Blasco Ibañes, exigia um tipo que nenhum dos atores em voga possuía. O imenso sucesso da fita permitiu-lhe prosseguir a carreira, mas não lhe deu nenhuma glória pessoal. Quando Zuckor o contratou para trabalhar em *The Sheik*, foi como suporte da atriz Agnes Ayres, em torno da qual a fita foi construída e em cujo nome se concentrou a publicidade. O produtor escreveu em suas memórias que esperava dele apenas uma interpretação razoável. Na realidade, provocou uma verdadeira e duradoura fascinação, primeiro na América e depois em boa parte do mundo, sobretudo entre as mulheres de todas as idades, mas também nos jovens espectadores que com ele procuravam identificar-se. Esse tremendo sucesso exprime modificações importantes que se processavam na vida social. O tipo de herói tradicional, masculino mas casto, era abandonado em favor de um tipo que envolvia um elemento erótico mais pronunciado. Nessa ordem de idéias e abstraindo-nos de qualquer julgamento de valor, Rodolfo Valentino representa numa linha romântica e sentimental o que Stroheim exprimia numa direção mais realista.

Quem mais se surpreendeu com a eclosão do mito de Valentino foi Adolph Zuckor, mas isso não o impediu de compreender do que se tratava. "Aconteceu — escreveu mais tarde — que havia uma incrível quantidade de norte-americanas que desejavam ser levadas por um *sheik* para o deserto na garupa de um cavalo". Com efeito, na medida em que o fenômeno Valentino pode ser circunscrito e fixado, tudo indica tratar-se de uma estilização fantasiosa e exótica do *gigolismo*. E aqui, diferentemente do caso de Theda Bara, havia liames sólidos entre a personagem da ficção e da realidade. John dos Passos, num texto célebre que intitulou *Tango Lento*, resumiu a vida do ator. "Era indolente, belo, bem-feito, de caráter cordial e vaidoso". Referindo-se ao tempo em que Valentino, era dançarino mundano escreve: "mulheres famélicas de amor acharam-no bonito". E depois, pelo cinema, "tornou-se o *gigolô* dos sonhos de todas as mulheres". Essa transposição, porém, não é tudo. Valentino era de fato um grande amoroso e as interessadas o reconheciam através de tudo que havia de factício em seus filmes. O trabalho da publicidade, o artificialismo que envolveu Valentino, não quebrou esse elemento de autenticidade, de verdade.

As relações entre o mito e seu suporte físico são sempre extremamente complexas. Instalado em seu *Ninho da Águia*, nome de sua casa tão escarnecida pelos jornalistas, constantemente procurado e desejado pelas mulheres, ele assumiu inteiramente sua personagem. Assim como Mary Pickford era a noiva da América tradicional, ele era o *gigolô* da outra América, ou talvez da mesma, com a diferença porém que a atriz era uma comerciante lúcida e equilibrada e ele não. Rodolfo Valentino vivia num devaneio, sentia-se animado por uma misteriosa força interior. Zuckor afirma que nunca encontrou uma personalidade mais estranha. Também com Valentino tudo se passou como se a personagem imaginária tivesse extraído a realidade do original vivo, inoculando-lhe como conteúdo o produto da fantasia. Nesses casos, o indivíduo mitificado é perfeitamente sincero. Essa sinceridade fundamental que exprime através dos filmes ou na vida real, mais ou menos confundidos, parece ser uma das condições necessárias para uma duradoura cristalização do mito.

Na tela ou na vida real, Rodolfo Valentino sorria raramente e mal; seus amigos não se lembram de tê-lo visto rir. Quando nos lembramos que o traço fundamental de Greta Garbo era a tristeza, ocorre

perguntar se é ocasional esse elemento comum aos dois maiores mitos suscitados pelo cinema. Ambos são expressões da paixão amorosa, e envolvidos pela melancolia, testemunham que a nossa civilização persiste em fazer do amor algo essencialmente triste.

René Clair e a amizade

9-agosto-1958

A crítica francesa mais jovem colocou René Clair no purgatório. O grupo encastelado na revista *Positif* não lhe dá muita atenção e os *Cahiers du Cinéma* até hoje não se lembraram de incluí-lo na ótima série de *entretiens* diante do magnetofone para os quais já foram convocados inúmeros cineastas. A única explicação para esta anomalia seria a devoção, aliás justificada, dos redatores dos *Cahiers* por Jean Renoir, pois não é segredo a influência que exerce nos meios de cultura cinematográfica parisiense a rivalidade implícita entre os dois grandes autores cinematográficos e cujas raízes são velhas querelas humanas a artísticas. De qualquer maneira, ultimamente a crítica fiel a René Clair é sobretudo a remanescente da velha geração. Porém, a fidelidade de um Georges Charensol ou de um Pierre Leprohon, escritores úteis mas bastante convencionais e acadêmicos, não é de natureza a promover uma melhor comunicação entre a obra de René Clair e o gosto do dia tal como se manifesta nas revistas jovens. Lendo-as, poder-se-ia ter a impressão de que, chegado aos sessenta anos, o autor de *Entr'acte* não tem mais nada a dizer, concluindo-se de que de uns anos para cá não fez outra coisa senão repetir-se, ou então ensaiar uma renovação para a qual lhe falta fôlego. Com maior ou menor ênfase, esse sentimento chegou a ser bastante generalizado, e muitos dos velhos admiradores de René Clair, entre os quais o autor deste artigo, ao assistirem na época fitas como *Le Silence est d'Or, La Beauté du Diable* e *Les Belles de Nuit*, não puderam evitar um sentimento de frustração e encararam com pessimismo o prolongamento eventual da carreira do cineasta. A realização de *Les Grandes Manoeuvres* foi uma surpresa tranqüilizadora e a revisão dos três filmes citados provocou sua revalorização, com exceção talvez do segundo, tentativa decididamente pouco convincente de modernização e sobretudo latinização do mito de Fausto.

Tornou-se evidente que não só René Clair não estava esgotado como criador, mas também que se devia a incompreensão precisamente ao tom novo

que introduzira em suas fitas. Na fase anterior de sua obra francesa muda e falada, de *Un Chapeau de Paille d'Italle* até *Le Dernier Milliardaire*, o admirável mecanismo de desenvolvimento das histórias e sua atmosfera poética eram incessantemente pontuados por uma abundância esfusiante de *gags*, tendo o seu estilo ficado associado no espírito do espectador a uma constante fantasia cômica. Diante do evidente empobrecimento, sob esse ângulo, das fitas realizadas depois da guerra, foi fácil decidir que a imaginação de Clair criara exigências as quais não mais podia satisfazer. Foi preciso passar certo tempo para se compreender que o tratamento caprichado e sutil das suas novas obras não encobria um vazio provocado por uma *verve* esgotada, mas correspondia ao tom novo que procurava para os temas tradicionais da sua preferência ocupara o terreno cuja exploração iniciava. O amor, que não tinha na obra antiga de Clair importância maior, adquire relevo na série mais recente, até transformar-se, em *Les Grandes Manoeuvres*, no tema fundamental. Pela primeira vez a comédia dissolve-se explicitamente no drama. Mas ao mesmo tempo, a fita é talvez a expressão máxima do rigor, elegância, lógica e gosto, dos valores cartesianos e clássicos que sempre animaram e disciplinaram a inspiração clairiana. Se, como indica Charensol, a carreira artística de René Clair constitui uma luta permanente entre a sensibilidade e a inteligência, *Les Grandes Manoeuvres* é o momento raro do equilíbrio. No passado, sempre um dos termos havia sido o dominante, e em sua última fita, *Porte des Lilas*, que será lançada entre nós com o título de *Por Ternura também se Mata*, a balança pende decididamente para a sensibilidade.

Mesmo que não se aprove o título brasileiro do filme, o fato de nele se incluir a palavra *ternura* deve ser saudado como uma coincidência feliz. No conjunto da obra de Clair a secura, a sátira, eventualmente a virulência, são invariavelmente dirigidas contra a burguesia, ao passo que em relação ao povo até a ironia mais aguda é temperada por uma constante ternura. Nada mais terno do que o tratamento dos personagens de *Porte des Lilas*. O tema dos *copains*, amigos, companheiros, é um dos veios mais ricos do mundo de René Clair, bastando evocar *A Nous la Liberté, 14 Juillet* ou mesmo *Les Belles de Nuit* para sentirmos como a amizade deve ter sido uma de suas experiências humanas mais profundas, provàvelmente mais importante do que o amor. Se conseguiu fazer de *Les Grandes Manoeu-*

vres um grande filme, é porque para um intelectual ou artista francês o amor, mesmo quando não brota na vida como acontecimento essencial, é uma disciplina quase universitária, cultivada cuidadosamente. As variações amorosas das fitas de René Clair não têm quase nunca nenhuma importância, ou então adquirem consistência dramática ou mesmo trágica devido à compreensão das situações humanas por uma inteligência particularmente penetrante, mas que age do exterior. Tudo indica que ao tratar da amizade, o mecanismo criador de René Clair é outro, ele abandona os recursos mais intelectuais em favor dos sensíveis e comunica espontaneamente suas reservas de ternura.

Como em *A Nous la Liberté*, a linha dramática central de *Porte des Lilas* é a história de uma amizade entre dois personagens que, para simplificar, definiremos como vagabundos. Em determinado momento, um fato novo ameaça o equilíbrio da relação afetiva. Na primeira fita, o elemento perturbador é o enriquecimento de um dos comparsas, ao passo que em *Porte des Lilas* se trata da introdução de um terceiro personagem, criando-se um triângulo dramático da amizade. Os amigos são Juju, combinação de pobre de espírito e de *boa vida*, que já seria mendigo se não contasse com o amparo de duas velhas tão pobres quanto ele, a mãe e a irmã, e o *Artista*, tranqüilo tocador de violão que ganha mal a vida trabalhando aqui e ali, nos *dancings* dos bairros proletários. O elemento estranho é um *gangster*, que os amigos recolhem ao acaso e em seguida protegem, porque têm um bom coração e birra da polícia. Juju fica logo fascinado pelo fora da lei, que fuma cigarros ingleses com filtro e usa puloveres vistosos, e suas relações com o *Artista* entram em crise. Juju, porém, é também amigo de todo o bairro, das crianças, do dono do café, de sua filha, que o *gangster* procura ludibriar; para ele o valor essencial da vida é a amizade e ele mata, realmente, por ternura.

Estilisticamente, *Porte des Lilas* presta-se melhor do que as outras obras recentes de René Clair, para examinarmos as variações e a permanência de sua maneira. Constatamos que a *verve* cômica não desapareceu, apenas não é mais cristalizada, mas diluída na construção geral do filme e no seu desenvolvimento. Em determinado momento, a polícia está à procura do bandido e os amigos escondem um sortimento de *paté de fois gras*; quando a preocupação destes é o *gangster*, é pelas latas de conserva

que as autoridades estão interessadas. Vemos por aí que René Clair continua fiel ao recurso do qüi-pro-quó, mas de tal forma integrado na estrutura do filme que só a reflexão posterior permite revelar sua utilização. Quanto ao *gag* propriamente dito, não é mais acentuado, mas apenas indicado, como na passagem saborosa em que o cão policial insiste em encaminhar-se para onde o criminoso se esconde, enquanto o guarda o arrasta pra outra direção e comenta, mal-humorado: "esse cachorro não sabe nada".

No universo de René Clair os tipos são mais significativos do que os caracteres, e assim o problema do ator não tem na sua obra uma importância maior. O *Artista* é interpretado por Georges Brassens, o melhor cançonetista francês da atualidade, mas que na fita só canta ocasionalmente e limita-se a ser uma presença calma e naturalmente carrancuda. Com ele, contrasta Pierre Brasseur, como Juju, num papel de composição. Brasseur é entre os atores franceses o maior cabotino, a expressão entendida sobretudo como definição de temperamento e estilo de interpretação, sendo provável que a encarnação de Juju tenha sido em última análise um compromisso que resultou do choque de sua personalidade com a do realizador.

Foi realmente feliz a escolha da última fita de René Clair para uma exibição em benefício do Centro Dom Vital e da Cinemateca Brasileira. As instituições que se dedicam parcial ou integralmente à cultura cinematográfica têm o maior respeito por um homem que há trinta e cinco anos dignifica e enriquece o cinema mundial.

O poder do cinema: um mito?

16-agosto-1958

Foi em torno de si próprio, de seu poder econômico, político e social que o cinema norte-americano suscitou os mitos mais duradouros. É generalizada a crença de que ele se coloca, ou pelo menos colocava-se antes da profunda crise atual, entre as cinco ou dez primeiras industrias norte-americanas. Ainda hoje é motivo de espanto para a maior parte das pessoas saber que o volume de negócios da produção, distribuição e exibição de fitas é não só incomparavelmente inferior ao da eletricidade, aço e petróleo, mas situa-se abaixo da fabricação de instrumentos científicos, musicais ou da indústria hoteleira; em suma, que o cinema nos anos de maior prosperidade chegou a ocupar apenas um quadragésimo lugar, isto é, uma posição média, dentro do quadro da grande indústria norte-americana.

Essa posição média, porém, no país mais industrializado do mundo, ainda representa uma cifra assaz impressionante. Como por outro lado o cinema teve uma estrutura monopolística mais consistente do que a das outras indústrias, era de se pensar que exercesse uma acentuada influência nos quadros políticos da nação, pois como se sabe os regimes de liberalismo econômico prestam-se naturalmente a esse mecanismo. O inquérito do *Temporary National Economic Committee*, criado por Roosevelt, acentuou como características dos monopólios o fato de contarem com excelente representação nos parlamentos, nos tribunais e na administração, e de disporem de meios de pressão, pela intimidade ou pela violência. Se à luz dessa definição procurarmos examinar as proezas do monopólio do cinema nas várias ocasiões em que foi chamado a provar sua influência, ficaremos decepcionados. A associação entre os poderes e o cinema só tem sido constante no terreno puramente comercial, notadamente no que se refere aos mercados externos. No campo político, os conflitos têm sido numerosos e em cada um deles o papel da indústria cinematográfica não tem sido brilhante. Foi característica a posição que assumiu durante a última guerra mundial no

período da neutralidade dos Estados Unidos. O governo de Roosevelt era evidentemente partidário da intervenção na guerra, mas havia no país uma poderosa corrente isolacionista. A entrada na guerra era, pois, um assunto controvertido e como sempre acontece nesses casos a indústria cinematográfica resolveu assumir uma posição bastante discreta, limitando-se a programar algumas produções nas quais o fundo da ação era a guerra em curso. Mas o governo exerceu pressão sobre Hollywood, que relutou um pouco mas acabou capitulando e aumentou o número de fitas sobre a guerra. Em 1941, porém, os senadores Weeler, Nye e Clark acusam Hollywood de favorecer a participação na guerra mundial e organizaram uma comissão de inquérito. A indústria esforçou-se em dar todas as satisfações e em defender-se, procurando a maneira de se inclinar simultaneamente diante das pressões contraditórias, quando foi salva da situação crítica pelo ataque e Pearl Harbour, que liqüidou a controvérsia.

Um exemplo mais recente comprova a debilidade política da indústria cinematográfica norte-americana. Por ocasião do primeiro inquérito da Comissão de Atividades Antiamericanas em Hollywood, em 1947, os industriais inicialmente procuraram reagir, pois sabiam que a alegada penetração de idéias comunistas no conteúdo das fitas era uma fábula sem consistência. Apesar de naquela época os Estados Unidos ainda estarem longe da histeria *macarthista* a resistência durou apenas algumas semanas. A indústria não só promoveu todos os expurgos solicitados, mas lançou-se na produção de filmes anticomunistas, sem esperanças de lucros que realmente não obteve, unicamente preocupada em melhorar as *public relations*. Quando em 1951 a Comissão do Senado fez outra ofensiva, não houve mais qualquer veleidade de luta, imediatamente ampliaram-se as *listas negras* e o número de fitas anticomunistas. Passada essa segunda e terrível onda de suspeição, Hollywood não conheceu a tranqüilidade. No ano seguinte, uma associação privada, a *American Legion*, ofereceu à cidade do cinema sua colaboração na luta contra o comunismo. A indústria procurou ignorar a oferta, mas a publicação de um artigo intitulado *O cinema realmente limpou a sua casa?* e o aparecimento de piquetes de boicote na frente de algumas salas foram suficientes para o estabelecimento de um acordo pelo qual se instituiu um tribunal oficioso presidido pelo jornalista George E. Sokolsky com força para decidir da conveniência

ou não de conservarem seus empregos as pessoas julgadas suspeitas pelos serviços de investigação da *American Legion.*

A razão pela qual Roosevelt, os senadores isolacionistas, a Comissão de Inquérito sobre Atividades Antiamericanas e a *American Legion* se esforçaram tanto em fazer pressão sobre a indústria cinematográfica, foi a de estarem, como quase toda gente, persuadidos do grande poder social do cinema, de sua enorme influência sobre as multidões. Nas estatísticas norte-americanas o cinema é incluído simultaneamente nos *specified spectator amusements* que compreendem o beisebol, o futebol americano, o hóquei etc., e nos *specified commercial participant amusements* que englobam os salões de bilhar, dança, patinação etc. O cinema representava mais de 60% das despesas provocadas pelas duas categorias de diversões. A popularidade do cinema e o fato de revelar-se indiscutivelmente mais apto do que, digamos, o beisebol ou o bilhar para a propagação de noções e formas de comportamento, criaram as condições para a eclosão daquilo que é provavelmente um dos mitos modernos mais universalmente aceitos, a crença na capacidade do cinema em influir poderosamente na moldagem e no norteamento da opinião pública.

Nos Estados Unidos, as idéias sobre a força social do cinema generalizaram-se em 1915 quando da exibição de *Nascimento de uma nação*, fita que revelou ao mesmo tempo as grandes possibilidades industriais do novo espetáculo. Através dessa primeira expressão apurada de uma nova linguagem dramática, comunicavam-se sentimentos e opiniões a respeito de um dos problemas mais agudos da vida social americana, o racial. A fita foi calorosamente recebida pelos racistas e com indignação pelos espíritos mais liberais, tendo provocado polêmicas e conflitos de repercussão nacional. As autoridades públicas, as igrejas, os grupos organizados da opinião, não tiveram dúvidas de que um espetáculo capaz de provocar tais emoções, de atingir de forma tão virulenta os nervos do público, também seria capaz de convencê-lo, persuadi-lo e orientá-lo, e conseqüentemente começaram a seguir de perto o desenvolvimento do fenômeno. As grandes forças econômicas, alertadas pelo sucesso comercial de *Nascimento de uma nação*, interessaram-se em empenhar fundos na nova indústria, mas ao mesmo tempo, preocupados com a crescente vigilância, tudo fizeram para orientar o cinema numa direção

radicalmente diferente daquela indicada pelo filme de Griffith, evitando assuntos que pudessem provocar discussões. O *controversial film content* tornou-se tabú para a indústria cinematográfica. Para citar apenas o exemplo de *Nascimento de uma nação*, durante mais de três décadas o problema racial não foi abordado e os papéis secundários, em geral de criado ou músico, interpretados por pretos, foram sempre tratados da forma mais neutra possível, evitando-se que a personagem fosse simpática demais ou antipática. Também no terreno da moral, a indústria, sob pressão das autoridades religiosas, católicas, protestantes e israelitas, logo tomou medidas a fim de evitar nas fitas assuntos ou situações que pudessem originar controvérsias. Para utilizar a linguagem mais apropriada a esse gênero de considerações, digamos que os comerciantes procuram reduzir ao máximo os riscos de consumo que resultam do encontro do produto com o mercado, e como no caso do cinema esse risco reside no conteúdo intelectual, moral ou social dos filmes, esforçaram-se sempre em só difundir idéias, sentimentos ou formas de comportamento já aceitos de modo generalizado. Nessas condições, é difícil imaginar como o cinema poderia influir na opinião, sendo mais razoável admitir-se que se limitou a ser uma expressão parcial e retardada de uma opinião já constituída. Isso foi tanto mais verdade quanto maior foi a concentração monopolista do cinema americano. Na atual fase de desmantelamento da indústria e de proliferação dos produtores independentes, é mais ampla a margem de riscos de consumo, o que no entanto não modifica os dados fundamentais da questão.

Essa impotência do cinema americano em influir na opinião será devida unicamente às condições de seu desenvolvimento numa base puramente industrial e num quadro de capitalismo liberal? A lembrança do que se passou na Alemanha hitlerista poderá ajudar-nos a responder esta questão. O governo dominava inteiramente a indústria cinematográfica e durante os anos de guerra manteve o nível da produção bastante invariável, tendo promovido a realização de grande número de filmes de propaganda. As estatísticas, porém, indicam um fato curioso. A proporção das fitas de propaganda era realmente alta no período das mais espetaculares vitórias alemãs, isto é, quando não havia necessidade de influenciar uma opinião já eletrizada pelo sucesso. Ao processar-se o declínio do poderio militar hi-

tlerista, quando se justificava a utilização do cinema para levantar o moral da nação, os filmes de propaganda foram sendo gradativamente substituídos por comédias, operetas e outros gêneros de pura diversão, até desaparecerem completamente no período final da guerra. Este fenômeno leva-nos a crer que a função do chamado filme de propaganda não seja inocular crenças na opinião mas sim promover uma comunhão de crentes, um ritual.

O cinema é capaz de causar impressões nervosas agudas, porém momentâneas, e de generalizar formas superficiais de comportamento, como a maneira de se vestir ou de cortar o cabelo, mas é bastante provável que não seja um instrumento para a persuasão. É capaz de exercer uma influência profunda, mas apenas nos casos ainda pouco numerosos em que se transforma numa experiência artísticas, e em meios relativamente limitados.

Erotismo e humanismo

Agosto-1958

Os melhores espíritos do século interrogam-se com freqüência sobre a natureza exata da satisfação estética. Num discurso célebre feito em 1937 aos participantes de um congresso internacional de ciência da arte, Paul Valery, com a dose habitual de ironia que empregava no desempenho do seu papel singular de escritor oficial da III República, lembrava que na raiz dos problemas considerados pela Estética como seus existe certo gênero de prazer. Observava que o tipo mais comum de prazer foi enquadrado numa função útil e limitada, a propagação da espécie, tendo durante muito tempo esse sólido argumento de finalidade circunscrito suficientemente o fenômeno aos olhos da razão e da moral. Aconteceu, porém, prosseguia Valery, que o prazer não se deixou situar tão facilmente num lugar bem determinado dentro da boa ordem das coisas. Há prazeres que não são úteis para a economia da vida e nem tampouco podem ser considerados como aberrações de uma faculdade necessária ao ser vivo. Essa categoria de prazer seria, aliás, inseparável de desenvolvimentos que ultrapassam o terreno sensual, produzem modificações afetivas que se prolongam e se enriquecem através do intelecto, conduzindo eventualmente "ao empreendimento de ações exteriores sobre a matéria, sobre os sentidos e o espírito de outrem, exigindo o exercício combinado de todos os poderes humanos", isto é, levando à criação e à comunicação artísticas. O mistério desse prazer, dessa combinação de volúpia, energia e fecundidade tão semelhante ao amor, causou perplexidade aos pensadores que procuravam dar-lhe um sentido universal. O efeito singular e imediato do fenômeno foi substituído pelo conhecimento intelectual e o prazer foi transfigurado numa noção pura, na Idéia do Belo. Tendia-se a dispensar a experiência da beleza tal qual se encontra no mundo sensível. Dessa forma, a estética metafísica foi levada a exigir a ruptura entre o Belo e as coisas belas, o que Valery considera um paradoxo.

Apesar dos estetas modernos esforçarem-se em não dar ao problema da beleza uma importância

maior, são ainda muito fortes os ecos da posição metafísica, e vemos André Malraux debater-se com uma terminologia diferente em torno de problemas colocados de forma bastante semelhante da tradicional. Segundo Malraux, Giotto ou Masaccio procuravam satisfazer a alma ou a inteligência, ao passo que mais tarde se manifestou na pintura a procura do prazer e da volúpia. A propósito disso, afirma que o elemento sensual ou a beleza, se bem que não acrescentem ou subtraiam nada à qualidade artística, tornam confusa e equívoca a natureza da arte. Quando, porém, ele pergunta se uma estátua grega animada seria uma bela mulher, sua resposta é vacilante, mas acaba aceitando que o tipo de beleza mais admirado e o estilo da estátua obedecem a um só critério e tocam, talvez, o mesmo sentimento. As admissões de Malraux tornam-se aliás mais amplas e ele não só reconhece o parentesco íntimo entre as formas que seriam abstratamente belas e as que o são de fato na natureza, mas inclusive que a idéia de beleza é ligada tanto à idealização imaginária quanto ao desejo. Nessa ordem de idéias, a visão descarnada que tem Berenson do nu como sendo uma convenção puramente artística precisaria ser compensada pela malícia com que, numa seqüência célebre, Carlito contempla uma estátua.

O lado erótico da criação e do prazer artístico apontado por Valery e reconhecido por Malraux, há muito tempo tornou-se lugar-comum, particularmente depois dos esclarecimentos trazidos pela psicologia moderna. Acontece, porém, que é muito forte a tendência a considerar esse elemento como uma raiz longínqua e em julgar que o mecanismo de filtragem e sublimação faz parte da natureza intrínseca do fenômeno artístico. Essa é a moderna encarnação das velhas posições metafísicas, a qual se esforçam em ignorar sistematicamente algo que poderíamos, com a mesma desenvoltura, considerar também como fazendo parte da própria natureza da arte: a constante tendência do erotismo em aflorar à superfície. A posição estética metafísica não leva em consideração o conflito que em torno dessa questão sempre se manifestou entre a expressão artística e a censura social. A constante pressão não só condiciona em cada momento histórico a forma admissível para a manifestação erótica, mas conduz suas expressões mais vivas à clandestinidade, onde são confundidas com a pornografia até o momento em que a evolução social as torna aceitáveis. As obras plásticas ou literárias de um erotismo mais agudo

esperam nos *infernos* dos museus ou das bibliotecas a chegada de seu tempo.

Apesar das condições da produção cinematográfica não facultarem aos filmes uma ação pioneira, a vocação erótica é no cinema mais evidente do que nas outras formas de expressão. Arte industrial para o grande número, o cinema conserva naturalmente uma ingenuidade que as artes aristocratizadas desconhecem. Preocupado com o denominador comum para todo o público, o cinema sempre procurou exprimir o prazer físico ligado ao amor e é provável que, refletindo as variações do comportamento social em torno dessa questão durante a primeira metade do século, possa ser considerado como um dos testemunhos do anseio humano por concepções morais mais adaptadas à vida moderna.

Durante muito tempo, o terreno de eleição para a expressão erótica cinematográfica foi o beijo. Já em 1895 um dos operadores de Edison filmou um beijo dos atores teatrais May Irvin e John C. Rice. Vista através da luneta do quinetoscópio a cena não causou maior impressão, mas quando no ano seguinte foi projetada numa tela chocou profundamente um setor organizado da opinião. Esse pequeno filme foi conservado, todos os freqüentadores de Cinemateca o conhecem, e é com espanto que se lê o comentário de uma publicação da época. *The Chap Book*, onde a cena é considerada "indecente, de prodigiosa vulgaridade, absolutamente repugnante", e se apela para a intervenção da polícia. Ao mesmo tempo, porém, compreendemos a relativa lentidão com que evoluiu o beijo cinematográfico; as etapas que percorreu eram ditadas pela prudência dos produtores em não chocar. Os beijos eram filmados de longe e quando a câmara se aproximava, o encontro dos lábios não era visível. Quando o beijo tornou-se visível, durante certo período os lábios conservavam-se cerrados. Em seguida entreabiram-se, mas imóveis. O movimento foi uma etapa, e assim por diante. A cabeça da mulher derrubada para trás foi uma inovação dinamarquesa que causou sensação. A posição do par naturalmente tinha importância, tendo-se discutido muito a verticalidade ou horizontalidade das cenas de amor.

Na estética do cinema mudo o beijo deu importância aos lábios. A tendência era de diminuir pela maquilagem a importância da boca, que não falava, a fim de concentrar a atenção na expressão dos olhos. A julgar pelos documentos fotográficos, nas

primeiras fitas de Theda Bara o erotismo exprimia-se sobretudo pelos olhos e pelas roupas exóticas. A importância adquirida pelo beijo modificou essa situação e as bocas, femininas e masculinas, foram cada vez mais delineadas, acrescentando-se aos lábios ingredientes que lhes dessem certo brilho úmido.

Estamos pensando sobretudo em termos de cinema americano e aqui coloca-se uma indagação. Até mais ou menos 1920 o nu era admitido; nessas condições, qual a razão de se concentrar a carga erótica nos lábios, no beijo? Em primeiro lugar, porque o nu era reservado para evocações históricas longínquas e exóticas, festas em Babilônia, orgias romanas, haréns arábes, e em seguida porque tinha uma função quase decorativa. As intérpretes que posavam, não tendo praticamente nenhum papel na ação da fita, não se prestavam ao mecanismo de projeção e identificação por parte dos espectadores.

Logo que o encontro dos lábios se tornou insuficiente como indicação erótica, procurou-se a expressão de outros contatos da mesma natureza, tendo sido característica a gradativa aproximação da mão do homem do busto da mulher, o que não quer dizer que essa parte da anatomia feminina tenha tido sempre uma importância muito grande no plasticismo erótico do cinema ou fora dele. Muito pelo contrário, durante bastante tempo o busto desapareceu completamente não só das silhuetas das ingênuas como Lilian Gish, mas também das personagens encarregadas de evocar sentimentos eróticos. Os vestidos de Pola Negri eram concebidos para valorizar unicamente o ombro ou os braços e mesmo os decotes frontais de Vilma Banky, de intenção evidentemente sensual, procuravam evitar a modelagem do busto. Quando num período posterior a saliência não foi mais evitada, ainda estavámos muito longe da concepção atual de encarar o busto como uma forma deliberadamente construída. O gosto moderno obriga as atrizes de cinema dos países onde o nu é admitido a completarem seus encantos naturais com sólidas armações de matéria plástica, nas cenas filmadas a certa distância. No caso de tomadas mais próximas, são dubladas por moças cujas anatomias se aproximam mais da convenção atualmente em vigor.

Esses aspectos particulares extremamente numerosos do erotismo cinematográfico não constituem, entretanto, o que há de mais interessante. O

que vale salientar é a tendência para associar o erotismo, o prazer sensual, em suas experiências mais vivas, ao mal, ao pecado, ao vício. Poder-se-ia pensar que isso tinha a finalidade sobretudo de obter o beneplácito da censura, aduzindo-se como prova de hipocrisia o fato de as manifestações eróticas teoricamente condenadas serem apresentadas de maneira atraente. Na realidade, tudo indica que a associação entre o erotismo e o mal, inclusive a margem de hipocrisia a ela inerente, manifestadas pelo cinema, correspondem às concepções morais e a um tipo de comportamento bastante generalizado.

A tendência contrária é mais manifesta no cinema europeu do que no americano e o seu melhor exemplo é a fita de Arne Mattson, *Ela Dançou um Só Verão*. Seria, porém, simples demais e tão ingênua quanto a aposta, um concepção social e cinematográfica que julgasse indispensável associar o erotismo à virtude. Uma direção certamente muito mais promissora é a indicada por algumas fitas de Ingmar Bergman e sobretudo por *...E Deus Criou a Mulher*. Uma das qualidades da fita reside no ângulo de aproximação escolhido pelo autor, Roger Vadim, que exprime a saúde moral que em imensos setores da vida social francesa desembaraçou o erotismo de ligações necessárias com o bem ou o mal, o vício ou a virtude.

Nada, porém, permite acreditar que através do mundo os resquícios do finalismo metafísico estejam com os seus dias contados. Ainda não foi suficientemente ouvida a advertência de George Orwell situando o erotismo como um dos maiores crimes no Estado totalitário e inumano de seu romance. Outro tema que se presta a fecundas meditações é a ausência do erotismo no cinema soviético. Foi esse fenômeno que mais contribuiu para a desumanização dos filmes produzidos nos tempos áureos da ditadura estalinista.

André Malraux, desta vez não como filósofo da arte mas como moralista, foi o contemporâneo que traçou a perspectiva mais válida para um erotismo igualmente destacado do vício e da virtude. "Trata-se", escreveu ele, "de integrar o erotismo na vida sem que perca a força que devia ao pecado".

Cultura e custo

30-agosto-1958

Durante o festival retrospectivo do cinema americano que se encerra hoje na Capital da República, duas mil pessoas aplaudiram de pé, durante dez minutos, um filme realizado há trinta anos — *Aurora*, de Murnau. A grande repercussão da iniciativa do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro trouxe novamente à baila os problemas da cultura cinematográfica no Brasil, e os organizadores do festival aproveitaram a oportunidade para promover um Seminário de estudos à margem das projeções, para utilizar o interesse criado a fim de facilitar ao maior número de pessoas a tomada de consiência da necessidade de fundamentos sólidos que assegurem, entre nós, a permanência e o aprofundamento do movimento de cultura ligado ao cinema. Houve já algumas reuniões e outras estão previstas para a próxima semana. O Seminário está sendo presidido por Richard Griffith, conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, de cujas coleções saíram os filmes exibidos no Rio. Richard Griffth é autor do melhor livro existente sobre Robert Flaherty e co-autor do monumental volume *The Movies*, editado recentemente nos Estados Unidos. Ele e Ann Griffith, sua esposa e colaboradora, encontram-se no Rio como hóspedes do Itamarati, devendo em seguida vir a São Paulo a convite da Cinemateca Brasileira.

A primeira reunião, realizada no auditório do Ministério de Educação e Cultura, foi consagrada ao tema *Como se apresenta o problema da conservação de filmes no Brasil*. Na qualidade de conservador da Cinemateca Brasileira, fui indicado como relator, tendo participado dos debates que prosseguiram animadamente até altas horas da noite, entre outros, Pedro Gouvêa Filho, diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo; Antônio Moniz Viana, crítico do *Correio da Manhã*, e Rui Pereira da Silva, ambos responsáveis pelas atividades cinematográfica do Museu de Arte Moderna do Rio; Alex Viany, autor do primeiro livro importante sobre a história do cinema brasileiro, que deverá ser editado proximamente; Pedro Lima, cujos arquivos cinematográ-

ficos só podem ser comparados aos de Adhemar Gonzaga que, adoentado, não pôde comparecer ao seminário; Gilberto Souto, correspondente durante tantos anos da revista *Cinearte* em Hollywood; além dos jovens dirigentes de clubes de cinema, como os da União Metropolitana de Estudantes ou da Faculdade Nacional de Filosofia. Quanto a Richard Griffith, apesar de ter chegado ao Brasil sem conhecer uma palavra de português, é tal sua familiaridade com as questões relativas à preservação de filmes que pôde quase sem ajuda de intérprete seguir as discussões e delas participar de forma intensa e pertinente.

Após constatar-se mais uma vez a impossibilidade de cultura cinematográfica sem a preservação de fitas, examinou-se o amplo terreno de ação que se oferece às cinematecas. Com efeito, essas instituições têm a obrigação não só de colecionar fitas segundo um critério estético, ou seja, as de valor artístico permanente ou de significação particular na evolução do cinema, mas deve também preservar filmes — inclusive jornais de atualidades ou documentários — como documentos de valor histórico ou social. Uma cinemateca assemelha-se a um Museu de Belas-Artes e a um Arquivo Histórico, sendo que num estágio superior de desenvolvimento, ao facultar de forma extensa a *leitura* individual dos filmes de seu acervo, apresenta certo aspecto de Biblioteca Nacional.

A armazenagem dos filmes em depósitos especialmente construídos, com grau constante de umidade e temperatura, e sua transposição para película em acetado e triacetato, tornam altíssimo o custo do empreendimento. O assunto central do Seminário foi a maneira de, no Brasil, uma cinemateca obter o financiamento de que necessita. Estudaram-se três possibilidades, a dos meios derivados da própria atividade da cinemateca, a do amparo pelo mecenato artístico e a da subvenção pelos poderes públicos.

Constatou-se logo que a primeira sugestão é a pior. Obrigaria a cinemateca a organizar uma verdadeira rede de distribuição de fitas, automaticamente tornando o critério na escolha dos programas cada vez menos cultural, para finalmente descambar num recreativismo superficial que significaria uma traição frontal ao sentido do trabalho de difusão cinematográfica exercida por uma cinemateca. Por outro lado, apesar de os filmes serem exibidos em associações privadas, estaríamos exercendo uma

ação paralela à do comércio cinematográfico, o que certamente provocaria conflitos. A colaboração harmoniosa e indispensável entre a indústria e o comércio e a cinemateca é possível justamente porque é totalmente distinta a natureza de sua ação. A gravidade dos inconvenientes assinalados é um convite a deixarmos inteiramente de lado essa perspectiva de autofinanciamento, cabendo aliás acrescentar que mesmo se não existissem essas objeções fundamentais, as somas derivadas do aluguel de fitas a clubes de cinema e outras instituições culturais seriam, mesmo na melhor das hipóteses, sempre insignificantes relativamente às necessidades de uma cinemateca.

A segunda solução aventada não pareceu mais encorajadora do que a primeira. O fenômeno do macenato artístico no Brasil é muito recente, limita-se a algumas poucas personalidades pioneiras e nada indica que tenda a ampliar-se. Além disso, ele se exerce unicamente em relação às artes tradicionais. Mesmo na hipótese milagrosa do aparecimento de mecenas da cultura cinematográfica, não deveríamos nutrir ilusões, pois a debilidade dos quadros capitalistas brasileiros não lhes permitiria, a não ser de forma complementar, assumir a responsabilidade pelas gigantescas somas exigidas por uma cinemateca.

Chegou-se finalmente ao estudo da única maneira de existir uma cinemateca no Brasil — a subvenção dos poderes públicos. O problema é esclarecer a opinião a respeito do *interesse público* das cinematecas. Nenhum legislador, nenhum homem de governo se espanta com o fato de a Biblioteca Municipal de São Paulo ter um orçamento anual de aproximadamente quarenta milhões de cruzeiros. Quando a importância das cinematecas for uma noção generalizada na consciência coletiva, as somas altíssimas necessárias surgirão espontaneamente, como um ato corriqueiro do governo. Ainda estamos, porém, muito longe disso. Apesar dos progressos da tomada de consciência terem sido evidentes durante os últimos anos, continua sendo pouco provável que um só poder público esteja desde já disposto a garantir os vinte ou trinta milhões de cruzeiros anuais necessários para iniciar o desenvolvimento de uma verdadeira cinemateca. É preciso apelar simultaneamente para o poder municipal, o estadual e o federal.

Nessa ordem de idéias, a troca de impresões desenvolveu-se em torno da experiência da Cine-

mateca Brasileira. Foi estudado o grande passo que significou a lei municipal paulistana 4.854, a chamada *lei Acioli*, que criou o adicional no preço das entradas no cinema a fim de obter fundos para o amparo ao cinema brasileiro, e cujo artigo 15 prevê o estabelecimento de convênios entre o Município e instituições que se dediquem à conservação e à difusão cultural de filmes. Infelizmente um primeiro convênio de dezoito milhões de cruzeiros assinado com a Cinemateca Brasileira não pôde ser executado regularmente. Até agora, só a metade dessa soma foi paga, e assim mesmo na forma de apólices caucionadas da divida pública, o que significa que por enquanto a Cinemateca só pode contar com juros modestos cuja entrega, aliás, é feita através de um processamento burocrático extremamente lento e trabalhoso. O pagamento mais recente foi feito com um atraso de mais de quatro meses. Os órgãos técnicos municipais estudam no momento alguns aperfeiçoamentos que permitam a normalização do funcionamento da *lei Acioli* em todos os seus aspectos.

Com o poder estadual os entendimentos estão mais atrasados. Nos primeiros dias de janeiro do corrente ano a Cinemateca Brasileira sugeriu ao governo as medidas legais preliminares para estabelecer um plano decenal de amparo da ordem de oito ou dez milhões de cruzeiros anuais. Houve acordo de princípio, condicionado em seguida à efetivação pela Cinemateca de um velho projeto, a transformação de sua estrutura jurídica de sociedade civil em fundação. Como em última análise verificou que a Cinemateca ainda não estava em condições de satisfazer as exigências legais do Ministério Público para alcançar o estatuto de fundação, reiniciaram-se os trabalhos tendo em vista o plano decenal, retomando como base a própria sociedade civil e prevendo-se a efetivação da transformação jurídica desejada no processo de desenvolvimento.

As dificuldades tanto no terreno municipal quanto no estadual não foram unicamente devidas a questões burocráticas ou legais. Muitos obstáculos foram criados pela incompreensão, e aqui voltamos a um dos *leit-motifs* do seminário do Rio, isto é, a necessidade de se trabalhar incessantemente a fim de que se amplie e se aprofunde a consciência do sentido da preservação de fitas e da difusão cultural cinematográfica. Quem lida quotidianamente com o problema das cinematecas tem tendência a considerar tudo tão óbvio que pensa ser suficiente uma

pequena aproximação para esclarecer o assunto. Na realidade, cinemateca é, sobretudo no Brasil, um fato ainda novo que exige certa iniciação. As pessoas que há muitos anos tentam construir uma cinemateca tornam-se às vezes impacientes diante da incompreensão que tão freqüentemente encontram. A experiência demonstra, porém, que em geral a incompreensão não é ditada pela burrice ou pela má fé, mas unicamente por um insuficiente exercício do pensamento e da imaginação nas direções adequadas.

Em relação ao governo federal, as providências de ordem legislativa tendo em vista um apoio contínuo à Cinemateca Brasileira estão na estaca zero. Causou surpresa aos participantes do seminário saber que um auxílio de emergência fartamente anunciado pela imprensa há dezenove meses nunca foi concretizada. Foram lembrados os pormenores do episódio, e o obstáculo que apareceu não pode ser atribuído à incompreensão. Senão, vejamos. Logo depois do incêndio do ano passado, o Ministério da Educação e Cultura enviou a São Paulo dois representantes para investigarem a extensão do desastre e fazerem um relatório. Uma semana mais tarde, os jornais anunciaram que o Governo Federal iria conceder à Cinemateca uma ajuda inicial de três milhões e quinhentos mil cruzeiros. Depois de dois meses de silêncio, os jornais anunciaram que o Presidente da República decidira, após consulta ao DASP, solicitar ao Congresso a autorização para dar um milhão e quinhentos mil cruzeiros à Cinemateca. Seis meses depois chegou a um dos dirigentes da instituição um recado vago de um amigo que trabalha no Palácio do Catete, e em seguida mais nada.

A última questão debatida no seminário foi a de saber se o Brasil comporta mais de uma cinemateca. No meu relatório opinei pela afirmativa, mas meu ponto de vista foi combatido de forma brilhante e persuasiva por Pedro Gouvêa Filho. Esse problema interessante e complexo mereceria uma notícia especial. Em todo caso, a opinião unânime dos participantes do seminário foi a de que a primeira medida urgente e inadiável a ser tomada no Brasil em matéria de preservação de filmes consiste no salvamento do milhão de metros reunidos pela Cinemateca Brasileira e que apodrecem a olhos vistos.

Carl Foreman e o medo

6 setembro-1958

O desejo de conhecer a verdade é considerado nos momentos de pessimismo como uma noção anacrônica, mas a observação de fatos recentes leva-nos mais uma vez a considerar esse fenômeno como parte da própria natureza humana. Mesmo nos piores momentos de guerra fria entre o capitalismo democrático e o comunismo totalitário, nunca deixaram de existir num campo como no outro homens bastante semelhantes, cuja ação era igualmente válida. Para os do primeiro grupo a procura e a difusão da verdade são essenciais ao mecanismo da democracia e, para os do segundo, são as melhores armas da revolução. A ação de uns e de outros contribuiu em seus terrenos respectivos para dissipar, pelo menos parcialmente, a mistificação, e o principal obstáculo que encontraram foi o mesmo — o medo. Sem o momento de alívio que sucedeu à morte de Stalin e ao Vigésimo Congresso, não poderiam ter surgido à tona os resultados da meditação de Pasternak e Dudintzov ou do pensamento e da ação dos intelectuais e militantes comunistas poloneses. Mesmo nos Estados Unidos, tão mais próximos e onde tudo é mais visível, foi preciso esperar passar a onda macarthista, esgotar-se o período em que o anticomunismo se tornou incomparavelmente mais perigoso para as instituições do que o comunismo, a fim de que se delineasse nitidamente a ação das associações cívicas e fundações culturais tão especificamente americanas para as quais a procura honesta da verdade é a primeira condição de um clima decente para o cidadão. Entre elas, destaca-se pela sua autoridade *The Fund for the Republic*, que se dedica a pesquisas em torno das liberdades civis nos Estados Unidos. Em 1954, o presidente da Fundação, Paul G. Hoffman, diante da crescente controvérsia a respeito dos rumos que haviam tomado, notadamente nas indústrias do divertimento, as medidas de proteção contra a infiltração comunista, providenciou um amplo inquérito a respeito do sistema de *listas negras* em execução no rádio, na televisão e no cinema. Dois anos depois os resultados obtidos foram publicados em três alenta-

dos volumes. No livro relativo à indústria cinematográfica [1], mais da metade é dedicada a uma rigorosa descrição dos fatos, feita por John Cogley. O volume contém ainda um excelente ensaio de Dorothy B. Jones, *Communism and the Movies: A Study of Film Content*, e um exame dos aspectos legais do problema das *listas negras*, além de abundantes e esclarecedores apêndices que incluem a lista completa dos filmes nos quais colaborou cada um dos indiciados pela Comissão de Inquérito sobre Atividades Antiamericanas. É possível que a objetividade e a clareza da documentação reunida por The Fund for the Republic tenham contribuído para dissipar a atmosfera de medo e delação que empestou Hollywood durante anos e tenha permitido à indústria cinematográfica aliviar-se das pressões e *chantagens* de organizações privadas como a American Legion.

Durante os anos em que a vida cinematográfica norte-americana foi abalada por questões políticas, a opinião mundial fixou-se, graças em parte à eficiência da propaganda comunista, no episódio que ficou conhecido como o dos *Dez de Hollywood*. Como resultado da primeira investigação senatorial, em 1947, um grupo de cineastas, o mais conhecido dos quais era Edward Dmytryk, foi condenado à prisão por *ultraje ao Congresso*. Os inquéritos sucessivos não tiveram uma conclusão tão sensacional, mas seus efeitos foram incomparavelmente mais amplos e profundos e certamente contribuíram para o desmantelamento da indústria cinematográfica, cuja causa primeira foi o desenvolvimento da televisão. Centenas de técnicos, artistas e escritores foram afastados definitivamente ou tiveram de se submeter a degradantes exigências de comissões legislativas ou privadas. O caso de Marsha Hunt foi característico. Como nunca participara de grupos ou associações com coloração política, não se exigiu que fornecesse as habituais listas de nomes. Assinara, porém, petições em favor dos *Dez de Hollywood* ou de companheiros de profissão acusados, como John Garfield ou Lewis Milestone e isso foi suficiente para ter seu nome na imprensa anticomunista especializada e automaticamente colocado nas *listas negras* da TV e do cinema. Como tantos outros, ela foi convidada, para poder ganhar a vida, a percorrer o penoso caminho da *reabilitação*. Não foi suficiente afirmar por escrito que nunca fora comunista. Desejavam que se declarasse arrependida das atitudes em favor dos colegas, reconhecendo agora que isso significava uma ajuda ao comunismo. Tratava-se na

1 *Report on Blacklisting — Vol. I, Movies — by John Cogley, The Fund for the Republic*, Inc., 1956.

Marsha Hunt em *O Vale da Decisão*

realidade de acusar indiretamente os outros signatários das petições. Ela sugeriu aos inquisidores uma alternativa no condicional, isto é, declarar publicamente que se os documentos que assinara tivessem significado um auxílio à causa comunista, se arrependia de tê-lo feito. A variante não foi aceita, a dignidade de Marsha Hunt não lhe permitiu conceder mais e enquanto durou a *caça às feiticeiras* a atriz teve sua carreira truncada tanto no cinema como na televisão. Resistências como essas não foram muito freqüentes. O temor exerceu uma ação deletéria e durante algum tempo a atmosfera moral de Hollywood tornou-se irrespirável.

A observação do ambiente americano da época levou Carl Foreman a se interessar, como roterista e co-produtor, pela realização da fita *High Noon* (Matar ou Morrer), cujo assunto é precisamente o medo de toda uma comunidade. Sem que houvesse relação de causa e efeito, logo que a fita ficou pronta, convocaram Foreman a comparecer diante da comissão de inquérito do Senado. Limitou-se a decla-

rar que não era membro do Partido Comunista, recusou-se a responder a qualquer outra pergunta, teve a sua carreira cortada na América e se encontra há seis anos na Inglaterra, onde ultimamente escreveu e produziu *The Key*, fita dirigida por Carol Reed.

Numa recente entrevista para a revista *Sight and Sound* [2], Foreman revela-se ideologicamente sobretudo como um nostálgico da mocidade. Nos anos trinta, nos tempos da luta entre e Democracia e o Fascismo, tudo lhe parecia claro, e a escolha simples. Atualmente, considera como aniquilados os valores em que acreditava e sente-se perdido num "tempo de grande medo e muita confusão".

2 Volume 27, nº 5. *Summer* 1958.

O trabalho para a realização de *High Noon* e a experiência pessoal na comissão de investigações levaram Foreman a se interessar profundamente pelo problema do medo. Ele sente que os homens são envolvidos pelo temor desde o nascimento. Quando crianças, tentamos ansiosamente esquecer os terrores de cada momento e depois de adultos continuamos a agir da mesma maneira, porque os outros também fingem não ter medo. Na maturidade, não se trata propriamente do medo físico, mas de um sentimento mais sutil que afeta nossas vidas e nossa maneira de pensar e que nos leva a compromissos e capitulações desnecessárias se a ele não reagirmos. Esse estado de espírito afeta tanto as comunidades quanto os indivíduos, é como se fosse uma lei da existência. O problema para o indivíduo não é de fingir, mas, sim, de lutar contra o medo. Em *High Noon*, Foreman havia localizado o assunto pelo contraste entre o comportamento do herói e o da coletividade paralisada pelo temor. Na mesma ocasião foi testemunha e vítima da delação, isto é, da traição causada pelo medo. Em *The Key* ele procura estudar o problema sob um ângulo mais intimo, o de um indivíduo que se trai a si próprio através do medo.

High Noon era um *western*, *The Key* é um filme de guerra; é uma obra em que a atmosfera e os personagens pertencem ao que há de mais familiar e convencional no cinema, mas onde o drama desenvolvido é de natureza puramente moral. A julgar pela crítica da revista *Time* e por um artigo de Basil Wright, os americanos e ingleses reconheceram em *The Key* todas as sutilezas de Carl Foreman e Carol Reed, com a exceção de uma única: a presença do tema do medo.

A volta aos filmes

13 setembro-1958

A volta ao filme é tão importante para a cultura cinematográfica quanto a volta ao texto para a literatura, porém muito mais problemática. Até a década dos trinta, mesmo nos países mais adiantados a cultura cinematográfica repousava praticamente na memória ou nas impressões publicadas em jornais, revistas e livros. As histórias do cinema eram, na realidade, autobiografias de espectadores atentos como os franceses Maurice Bardèche e Robert Brasillach ou testemunhos de pessoas, como o americano Terry Ramsaye, que evoluíam, nos meios da nova indústria. A atividade dos clubes de cinema desenvolvida sobretudo na França, apesar de realizações importantes como a redescoberta e valorização da obra de Georges Meliès, dava do passado do cinema uma visão fragmentária. A criação das primeiras cinematecas nos Estados Unidos, França, Inglaterra, Alemanha, União Soviética e Itália, a partir de 1935, deu novos rumos à cultura cinematográfica. O intervalo entre a publicação do livro de Bardèche e Brasillach e do *The Rise of the American Film* de Lewis Jacobs é de apenas quatro anos, e se este último resiste melhor à crítica moderna é porque o autor americano já pode utilizar em seu trabalho os filmes colecionados por Iris Barry na recém-criada cinemateca de Nova Iorque. Na semana passada, Richard Griffith, o atual conservador dessa instituição, lembrava numa entrevista à imprensa de São Paulo que no momento da fundação da cinemateca norte-americana, somente uma universidade do país tinha cursos de apreciação cinematográfica, ao passo que hoje o número ultrapassa setenta. A preservação e a difusão dos velhos filmes permitiu ainda que várias centenas de colégios secundários incluíssem em seus programas o estudo do cinema como expressão artística, sem falar de sua utilização nos museus, *film societies* e outras entidades culturais.

Até há uns cinco anos, podia-se explicar o atraso do Brasil em matéria de cultura cinematográfica em termos de um meio social que ainda não comportasse esse gênero de atividade intelectual e artís-

tica. Hoje, essa asserção seria frontalmente desmentida pela espontaneidade com que brotam grupos de estudos em todo o território nacional e pelo número crescente de escolas secundárias que se preocupam em dar aos alunos noções de apreciação cinematográfica. Essas diferentes iniciativas deparam com os maiores obstáculos para realizar suas tarefas e entretanto dezenas delas já contam com anos de atividade contínua. A dificuldade principal é a obtenção de filmes para ilustrar aulas e conferências ou alimentar as programações dos grupos culturais. A segunda dificuldade, derivada em parte da primeira, é a escassez dos quadros de professores ou dirigentes de grupos com formação adequada. Se a Cinemateca Brasileira tivesse recebido os meios de que necessita para preservar e difundir filmes, já estariam sendo facilmente vencidos os empecilhos básicos para o florescimento da cultura cinematográfica no Brasil e sua transformação no movimento de educação artística mais vivo da coletividade. A Cinemateca já tem relações e compromissos com dezenas de entidades que esperam pacientemente o dia em que poderão receber o material cinematográfico de que precisam. É rara a semana em que não chegam novas solicitações de escolas, bibliotecas e clubes de cinema desejosos de iniciar atividade e que ignoram a situação de miséria e desamparo em que ainda se encontra a Cinemateca Brasileira. Mesmo nesse deplorável estado, a instituição tem procurado, dentro do limite ridículo de suas atuais possibilidades, fazer alguma coisa por aqueles que nela confiam. Com esse espírito, respondeu a um apelo lançado por diferentes entidades da Capital e do Interior no sentido de auxiliar a ampliação e o aprofundamento da formação cinematográfica de seus quadros.

Desde janeiro deste ano, desenvolve-se o *Curso para Dirigentes de Cineclubes* promovido pela Cinemateca Brasileira. As aulas realizam-se aos sábados, a fim de permitir o comparecimento dos alunos do interior, alguns dos quais, enviados pelos clubes de cinema de Marília ou Avaré, viajam semanalmente mais de vinte horas. Várias razões indicam que a realização desse curso, que se prolongará até o fim de novembro, marca uma nova etapa no movimento de cultura cinematográfica no Estado de São Paulo. O programa foi estabelecido levando em conta a experiência de outros países e procurando evitar um perigo que se manifestou particularmente no cineclubismo francês e italiano — a tendência em le-

var a formação cinematográfica a constituir uma espécie de *ghetto* cultural. Esse desvio é encorajado por um tipo humano moderno muito característico, que reduz sua vida ao interesse exclusivo pelo cinema. É sempre bom relembrar que por maior que seja a massa de noções e informações armazenada por esse tipo de cineclubista, não caberia a seu propósito falar de cultura cinematográfica, pois essa idéia é inseparável da de cultura simplesmente. Nessa ordem de preocupações, a Cinemateca Brasileira se esforçou em equilibrar as aulas sobre assuntos propriamente cinematográficos com outros dedicados a diferentes disciplinas artísticas. Além de uma iniciação geral à estética, já foram ministradas aulas sobre teatro e literatura e estão em desenvolvimento outras relativas às artes plásticas, sendo ainda previstas algumas sobre música. A receptividade demonstrada por esse programa amplo e ambicioso seria uma prova de que os clubes de cinema dos grandes centros estão se entrosando cada vez mais nas correntes gerais da cultura e que o destino dos que agem nas pequenas comunidades poderia ser o de constituir o principal foco de irradiação artística e intelectual de suas cidades.

O outro fenômeno que poderá ser decisivo para a nova etapa do movimento de cultura cinematográfica entre nós, processa-se à margem do curso propriamente dito. Os encontros semanais de representantes de clubes de cinema dos mais variados pontos do território estão dando à estrutura da entidade que os reúne, o Centro dos Cineclubes, uma consistência e uma homogeneidade inéditas no Brasil. Até hoje, as federações de clubes de cinema não tinham passado, entre nós, do estágio de projeto ou da afirmação de boa vontade. Paulatinamente, o Centro dos Cineclubes transformou-se num órgão realmente representativo, capacitado para discutir os problemas comuns dos grupos de difusão cultural cinematográfica junto à Cinemateca Brasileira ou aos poderes públicos.

No que se refere ao cerne do *Curso para Dirigentes de Cineclubes* — o grupo de aulas, sobre assuntos especificamente cinematográficos, distribuídas por doze professores diferentes — a experiência tem tido, até agora, aspectos positivos e negativos. Parece não haver dúvidas de que foi boa a idéia de fazer freqüentemente o mesmo fato ser abordado por ângulos, métodos e professores diferentes. Quase todos os assuntos da matéria *História do Cinema* foram novamente tratados em *História da Lin-*

guagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica, muitos deles foram ou estão sendo evocados em *História das Teorias Cinematográficas*, em *Teoria Crítica*, em *Pesquisa Histórica Cinematográfica* ou em *Filmologia*. Essa orientação está certamente promovendo nos alunos uma familiaridade muito grande com os temas centrais da cultura cinematográfica e suscitando muita liberdade de julgamento, pois nada é feito para evitar as variantes de idéia ou eventualmente a contradição de pontos de vista. A falha maior do curso, porém, é justamente a de que essa familiaridade com noções, temas e idéias não estar sendo suficientemente completada por uma intimidade maior com os filmes. Nos primeiros meses de aula, as projeções foram numerosas e outras estão previstas para outubro e novembro, mas a experiência está demonstrando que esse esforço é insuficiente. O mau estado do acervo de fitas da Cinemateca e as dificuldades técnicas de instalação foram responsáveis pelo número relativamente pequeno de aulas de ilustração. A necessidade de dar aos alunos possibilidades de aproveitamento máximo estava levando os responsáveis pelo curso a estudar diferentes soluções para o problema, quando este foi facilitado pela cortesia da Cinemateca de Nova Iorque e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A Cinemateca Brasileira foi autorizada a utilizar em suas aulas de ilustração o material retrospectivo enviado pelos Estados Unidos para o Festival de Cinema Norte-americano realizado ultimamente na Capital da República. Dessa forma, vão ser novamente abordadas no curso algumas etapas importantes, desde as filmagens de Edison em 1893 até o início da carreira de Orson Welles em 1940. As aulas de ilustração serão realizadas durante cerca de duas semanas, sendo as mais importantes reservadas para os sábados, a fim de não prejudicar os alunos das cidades distantes.

Essas aulas serão dedicadas não só aos alunos do *Curso para Dirigentes de Cineclubes*, mas também aos do *Seminário de Cinema*, *Curso Intensivo de Atores*, *Curso de Apreciação Cinematográfica* e *Escola de Arte Dramática*.

O escândalo Rossellini

20 setembro-1958

O mal-entendido que envolveu a passagem de Rossellini entre nós não lhe deve ter causado nenhuma surpresa particular. Ele já deve estar habituado com a atmosfera de incompreensão que há mais de dez anos cerca tudo o que faz, e só costuma reagir diante das manifestações mais grosseiras.

Atualmente, o primeiro mal-entendido em torno de Rossellini é a sua popularidade. Desde 1947, nenhum de seus filmes tem tido êxito de bilheteria e nem sequer, inicialmente pelo menos, de crítica. Se o seu nome não foi esquecido pelo grande número, isso se deve tão só aos seus romances com atrizes famosas. Tudo o que faz de Roberto Rossellini um dos grandes homens de nosso tempo, é ignorado por quase todos e considerado fastidioso por muitos. Seu nome é com freqüência utilizado pelo gosto do escândalo, mas nunca se sublinha o que há de verdadeiramente escandaloso em seu comportamento em relação às convenções cinematográficas e outras, isto é, a pertinência, a coerência e a integridade com que ele prossegue a sua busca.

É chegado o momento de verificarmos um fato belo e surpreendente: o cinema moderno possui o seu Georges Bernanos ou o seu León Bloy. E não é fortuita a associação entre Rossellini e os dois grandes cristãos dos nossos dias. Essa mescla de humildade e orgulho do sentimento do concreto e da eternidade, bem como a fé na liberdade como algo de absoluto, são algumas das características comuns aos escritores citados e ao cineasta. Através de um processo ideológico em que se combinam pessimismo e otimismo, os três confiam em que o mundo esteja amadurecido para entrar numa nova era; mas ao mesmo tempo não se sentem com forças para indicar as soluções, os caminhos certos. Por isso é que limitam a escrever livros ou a fazer películas, pois do contrário se lançariam à ação, como profetas e reformadores...

Nessa perspectiva, como se conciliariam o pensamento e a obra de Rossellini com a noção costumeira que se tem de neo-realismo? Na verdade não há harmonização possível. A expressão batida e cô-

moda, tem, para Rossellini, um sentido mais difícil. De um modo geral, neo-realismo é para ele uma posição moral através da qual contempla e investiga o mundo; e praticamente significa acompanhar com amor os seres através de todas as suas impressões, descobertas, perplexidades e vicissitudes, evocando simultaneamente a contemporaneidade e a eternidade do humano.

Rossellini teve sucesso enquanto a sua procura e o seu depoimento se confundiram com a crônica do nosso tempo, como em *Roma Cidade Aberta e Paisá.* A descrição de lutas e sacrifícios, ainda na lembrança de todos, não deixava transparecer claramente que, nessas fitas, sobretudo na segunda, o sentido do concreto cotidiano já era alargado até uma contemplação perplexa da tragédia dos homens. Em *Alemanha Ano Zero* era outra a natureza do combate, e os espectadores sentiram dificuldade em seguir as peregrinações de Edmund pelas ruínas de Berlim, até o suicídio. A morte dessa criança e a da de *Europa 51* não podem deixar de evocar o desaparecimento de Marco Romano Rossellini aos nove anos de idade, em 1947.

Esse acontecimento dramático da vida do cineasta certamente precipitou a sua tendência a não subordinar a busca do humano ao enquadramento na crônica histórica ou no fato social catalogado.

Antes de *Alemanha Ano Zero*, Rossellini havia filmado Anna Magnani num monólogo de Cocteau, *La Voix Humaine*, crônica do sofrimento da amante envelhecida e abandonada. Essa fita de quarenta minutos, não podendo inserir-se nas bitolas comerciais, o cineasta procurou realizar, logo depois da experiência alemã, outro episódio que perfizesse a metragem requerida, e pediu idéias aos seus assistentes. Federico Fellini, seu colaborador desde *Roma Cidade Aberta*, sugeriu um esquema, que Rossellini transformou em *Il Miracolo.* Uma camponesa pobre de espírito mas cheia de fé encontra nas montanhas, onde guardava um rebanho de cabras, um vagabundo a quem toma por São José. O desconhecido dá-lhe vinho até levá-la à inconsciência, e se aproveita da situação. Ao despertar, a louca está só e feliz com a *aparição* de São José, que já não sabe se ocorreu em sonho ou na realidade. Quando a gravidez se revela, ela é vilipendiada por toda a aldeia, mas considera-se fecundada pelo espírito divino. E o nascimento da criança, fruto daquele *milagre*, é uma mistura de dor, júbilo materno e aleluia triunfal. Entre *L'Amore*, título genérico dado aos dois

episódios, e *Francesco, Giullare di Dio*, situam-se dois filmes que nunca tive ocasião de ver. [1] Não conheço as circunstâncias exatas que levaram Rossellini a utilizar cinematográficamente alguns *Fioretti*, mas é perfeitamente harmoniosa a passagem, do episódio do convento de *Paisá*, para as aventuras de Francesco e Ginepro, através da louca de *L'Amore*. Nos três casos, o que sobressai é o imenso poder de comunicação que pode adquirir a autenticidade, mesmo em suas expressões mais humildes, inclusive dentro da área em que a inocência se confunde com a alienação.

1 *La Macchina Ammazzacattivi* e *Stromboli, Terra di Dio.*

As tonalidades de misticismo que se delineavam na obra de Rossellini tornaram-no suspeito ao clericalismo comunista, que até mais ou menos 1950 influía poderosamente na crítica cinematográfica italiana. Incompreendido pelos comunistas por essas razões, pareceria teoricamente normal que, em outros setores, entre os católicos por exemplo, encontrasse ele melhor acolhida. Porém o clericalismo religioso não se mostrou mais sensível do que o político. A pura, profunda e poética religiosidade de *Il Miracolo*, foi considerada uma abominável blasfêmia, e não foi reconhecida a centelha divina na simplicidade cotidiana, embora estranha, de Francesco e de seus amigos. Nada havia, na profundidade humana ou na autenticidade religiosa de *Francesco, Giullare di Dio*, que pudesse chocar católicos ou comunistas, mas os preconceitos levaram a melhor, o que contribuiu muito para a total frieza com que foi recebida uma das mais belas fitas realizadas durante os últimos vinte anos. Os comunistas e os católicos foram injustos com *Francesco, Giullare di Dio*, mas perspicazes em relação aos sentimentos profundos de Rossellini. A prova foi o filme seguinte, *Europa 51*, no qual a tendência do seu pensamento foi arrancar os homens do conformismo, da boa consciência e do conforto intelectual da Igreja e do Partido.

Durante a realização de *Francesco*, Rossellini explicou a Fabrizi, que interpretava o tirano Nicolau, o que eram os *Fioretti*. Depois de ouvir atentamente, o ator exprimiu sem rebuços a sua conclusão: São Francisco de Assis era um louco. Na mesma ocasião, um psiquiatra de Roma contara a Rossellini um curioso episódio ocorrido com um de seus pacientes, um próspero negociante de Piazza Venezia. Tivera ele um dia uma crise de consciência e começara a vender sua mercadoria pelo valor real, procurando esclarecer os clientes sobre a qualidade e in-

sistindo sobretudo nos defeitos da mesma. Isso já estava parecendo bastante estranho aos familiares e à clientela do comerciante, quando este tomou a resolução de ir à polícia para se acusar de todas as pequenas infrações ao Código, que todo cidadão pratica normalmente, e pelas quais a lei não se interessa, exceto nos casos raros de uma denúncia direta. Nessa altura, ninguém teve mais dúvidas, e o homem foi internado numa clínica especializada. O psiquiatra, depois de examinar o comerciante, convenceu-se de que ele *sofria* unicamente de uma crise moral. O médico ficou perplexo, e a solução que encontrou foi dissociar em si próprio o ser humano do profissional, constatar que o paciente agia de forma diferente da média, e optar pelo seu internamento.

O caso pertubou profundamente Rossellini que, ainda na mesma ocasião, estava lendo Simone Weil, essa mística tão nossa contemporânea que, ainda em 1935, militava em pequenos grupos trotzkistas ou anarquizantes de Paris, e vivia em seguida a experiência da condição operária. A opinião de Fabrizi sobre São Francisco, o relato do psiquiatra romano e a leitura de Simone Weil foram as origens de *Europa 51*. A história de Irene é a das dificuldades que encontra uma criatura autêntica no mundo moderno, das graves rupturas que ele exige, da proximidade entre a integração humana e a desclassificação. Como a mulher em que se transforma não entra nos quadros correntes, é definitivamente alienada por um acordo implícito entre um padre, um comunista, a Família, o Estado e a Ciência. A única válvula de protesto que sobra para a humildade é considerá-la santa.

Como a de Irene, Rossellini seguiu amorosamente a aventura de Katherine em *Viagem à Itália*. Aqui, os obstáculos a transpor eram muito mais sutis, e a autenticidade visada, a das relações entre homem e mulher. Nunca, como nessa fita — onde o assunto não passa de um tênue fio — encontramos toda a problemática metafísica e moral de Rossellini, tão concreta e invisível a um tempo. E não foi por acaso que desejou situar a ação em Nápoles, cidade que ele considerava, antes de conhecer a Índia, como o lugar do mundo em que havia maior integração entre o cotidiano e o sentimento real e imediato da vida eterna.

A presença de um homem com tais preocupações e perspectivas já constituiria de *per si* um permanente escândalo no mundo da produção cinema-

tográfica. Mas não é tudo. A atitude moral de Rossellini se transforma num fato estético, e também nesse terreno ele não joga de acordo com as regras convencionais. Mas isso seria matéria para outro artigo.

O narrador e a câmara

27-setembro-1958

Como leio pouco, não tenho seguido a produção literária de R. Magalhães Júnior, o que não impede que eu sinta um misto de pasmo e admiração pela sua fecundidade quando, ao acaso de visitas às livrarias, dou com novos livros seus. Como, por outro lado, escrevo pouco e com dificuldade, é possível que no meu entusiasmo distante haja uma ponta de inveja. Terá esse sentimento mesquinho influído no meu juízo ao ler, pela primeira vez, algumas páginas desse autor? Estaria eu conscientemente predisposto para achar que, se ele tanto escreve, é porque gasta pouco tempo na reflexão, ou nenhum na verificação de seus materiais, esquecendo-se das traições da memória, mesmo a mais fiel? Seja como for, estas considerações não exprimem nenhuma opinião definitiva, baseadas que estão em apenas oito páginas de um autor que já escreveu milhares.

O fato é que abordei a leitura de Magalhães por dever de ofício. Solicitado, nesta semana de comemoração literária, a esforçar-me por encaixar o nome de Machado de Assis também sobre a rubrica do cinema, era natural que apelasse de início para Magalhães Júnior, machadiano reputado, intelectual familiarizado com o cinema — ao qual já serviu profissionalmente como tradutor de filmes — e autor de um pequeno estudo intitulado *A intuição cinematográfica de Machado de Assis*. [1]

1 In Ao redor de Machado de Assis. Ed. Civilização Brasileira, 1958.

No habitual correr de olhos que precede a leitura, minha atenção fixou-se numa passagem singular. A propósito de um conto de Machado onde por efeito de uma alucinação, pessoas se transformam em bichos, escreve Magalhães Júnior: "É tal qual a cena inesquecível de *Em Busca de Ouro*, a obra-prima chapliniana em que Carlitos, esfomeado, vê seu companheiro, o gigantesco Mark Swain, transformar-se num enorme peru..." Creio que mesmo um leitor ou um espectador distraído notará que ao descrever a cena *inesquecível*, Magalhães Júnior se esqueceu de dois pormenores importantes: primeiro, não há peru, mas frango; segundo, não é Carlitos quem vê o companheiro transformado numa bela ave comestível, mas o contrário. A transmutação, na

memória do autor do frango em peru, é bem menos grave do que a troca na posição dos personagens. Um galináceo ou outro não comprometem o significado do episódio, mas situar Carlitos na posição agressiva e devoradora, contraria frontalmente o sentido, não só da seqüência, mas de toda a fita. O tom de familiaridade de Magalhães Júnior ao citar Chaplin revela-se tão falso, que o leitor instintivamente inicia com desconfiança a leitura do artigo.

Não seria aliás, preciso um espírito crítico particularmente alerta para notar a falta de consistência das idéias desenvolvidas por Magalhães Júnior. Começa ele afirmando que *a técnica da narrativa em Machado de Assis é a do primeiro plano e a do close up dos personagens, que lembraria Dreyer em Joana d'Arc, ou Ford em O Delator; e que, nos três casos, a cenografia não tem importância maior.* Ora, a utilização em tomadas próximas dos rostos em *Joana d'Arc* é inseparável das brancas e nuas arquiteturas; e encontro dificuldade em conceber o drama de *O Delator*, distinto das úmidas e sombrias ruas de Dublin. Também não consigo abstrair, da aventura de Bento e Capitu, a casa de Mata-cavalos, cuja sala principal era ornada de medalhões de César e outras figuras romanas. Quanto mais econômica é a cenografia de uma fita de Dreyer ou de um romance de Machado, mais ela se funde na expressão global. Quanto ao que seria a utilização sistemática dos planos aproximados no *Dom Casmurro*, por exemplo, não atino com o pensamento exato de Magalhães Júnior. Se considerarmos a seqüência do penteado e do primeiro beijo, verificamos que as distâncias sugeridas são as mais variadas, desde o instante em que Bentinho encontra D. Fortunata no quintal até o momento em que a mãe de Capitu entra na sala onde as duas crianças acabavam de trocar o primeiro beijo. *Close ups*, na realidade, só existem dois, "um triste pedaço de fita enxovalhada" e "ela abrochou os lábios". Suspeito, porém, que aquilo que Magalhães Júnior sente como planos aproximados seja o recurso da literatura a se introduzir dentro dos personagens e acompanhar o desenvolvimento de suas idéias.

Nosso autor, de resto, não insiste muito nessa primeira afirmativa destinada a demonstrar a intuição cinematográfica de Machado. Tem mais confiança no argumento relativo ao *flash-back*, isto é, o recurso que permite dispensar a disciplina da cronologia e autoriza as passagens do presente ao passado e vice-versa. Magalhães Júnior verifica que, no

Dom Casmurro, o narrador se apresenta já velho e passa a contar a sua história; e cita outros exemplos da mesma ordem na obra de Machado, tudo atribuindo a uma intuição particular do escritor em relação às futuras técnicas cinematográficas. Na realidade, essa liberdade de composição com referência à cronologia era corrente na literatura, e talvez a sua origem se possa encontrar nos memorialistas, condição ideal para contatos e passagens harmoniosas entre passado e presente. Rousseau, contando uma injustiça que sofrera na meninice, interrompe a narração do episódio para nos confiar que, naquele momento em que escrevia, suas mãos tremiam de indignação. Os dois romances principais de Machado têm a forma de memórias, mas a utilização dessa fórmula cômoda está longe de ser essencial para a manipulação do tempo fora da cronologia. Os exemplos são certamente abundantes e o primeiro que me acode à mente é o de *Os Maias*. Nas primeiras páginas, Eça de Queiroz nos apresenta Afonso da Maia já velho, e conta a sua instalação no *Ramalhete*. Em seguida escreve: "Esta existência nem sempre assim correra com a tranqüilidade larga e clara dum belo rio de verão". Inicia-se com essas linhas uma longa volta ao passado, que ocupa cerca de um quarto do primeiro volume. No interior desse parêntesis relativo à ação presente do romance, todos os acontecimentos tampouco estão dispostos cronologicamente. As circunstâncias em que se revelara a *vocação* de Carlos da Maia, ainda criança, para a medicina, nos são contadas quando o personagem já estava na Faculdade.

Faltou a Magalhães Júnior uma reflexão mais acurada sobre o tema que o interessou. Não teria sido difícil para ele perceber que as múltiplas semelhanças entre a técnica literária e a cinematográfica não precisam ser atribuídas a intuições geniais, mas decorrem simplesmente das possibilidades narrativas dos dois meios de expressão. Quando o cinema se sentiu com forças para contar histórias, procurou, de início, imitar a técnica do espetáculo teatral. A célebre tomada de consciência do cinema como arte autônoma, tema predileto dos seus primeiros estetas, consistiu na realidade em seu alinhamento ao lado da literatura narrativa.

Adapatando conscientemente ou redescobrindo por conta própria os recursos da expressão literária, o cinema percorreu e percorre incansavelmente os caminhos abertos pelo romance, pelo conto e pela poesia. Há um momento histórico decisivo

que felizmente ficou bem documentado. Quando pela primeira vez Griffith apresentou sucessivamente dois personagens situados em pontos diferentes do espaço, para vencer a oposição e a perplexidade dos produtores, ele, como último argumento, perguntou-lhes: "Dickens não escrevia assim?" Essa associação surgira em seu espírito naquele momento, no ardor da polêmica, mas em seguida, naquela mesma noite, releu atentamente o seu autor predileto e compreendeu que o que dissera naquela tarde não era um *saque* e tinha uma profunda significação: o cinema poderia ser uma linguagem narrativa. O grande recurso do romance e do conto, que o teatro não possui, é o narrador. A câmara e a colagem das tomadas eram capazes de narrar e podiam, quando necessário, receber o amparo dos letreiros... Essa foi a descoberta de Griffith no fim da primeira década do século.

O registro das experiências vividas por Griffith autorizou Eisenstein a escrever um luminoso ensaio em que propõe hipóteses, às vezes bastante audaciosas, sobretudo o que o cineasta americano teria aprendido com Dickens. Isso não quer dizer, conforme aliás já ficou indicado, que todas as redescobertas devidas a Griffith ou outros, feitas pelo cinema, de recursos habituais da literatura, tenham necessitado dessa inspiração direta. As ações paralelas, com tomadas de curta duração, foram o resultado do desenvolvimento interno do próprio cinema, sem que os diretores ou roteiristas precisassem conhecer a passagem de *Madame Bovary* em que Flaubert cruza, durante algumas páginas, o discurso de um conselheiro, numa festa agrícola, com diálogos entre Rodolfo e Ema.

A atualidade editorial francesa está pondo na ordem do dia essa questão que nos ocupa. A *Revue des Lettres Modernes* acaba de publicar um número especial sobre *Cinéma et Roman*. Apareceu em livro o curso que E. Fuzellier deu no IDHEC sobre *Cinéma et Littérature*, e está anunciada a tese de Paul Léglise, *Une Oeuvre de Pré-Cinéma: L'Eneide*. A chegada desses livros às livrarias de São Paulo oferecerá uma oportunidade para voltarmos a um assunto que me parece dever constituir um dos temas fundamentais da moderna estética cinematográfica.

Ainda o Cidadão Kane

25-outubro-1958

1 Suplemento Literário, na de 15 de fevereiro a 12 de abril, e 26 de julho de 1958

Tem-se falado bastante de Orson Welles nesta coluna [1], e se houvesse mais oportunidades, o assunto seria tratado com mais freqüência. Infelizmente, porém, a produção e a distribuição das fitas de Welles torna-se cada vez mais irregular. Vimos há pouco o que sucedeu com a película *Confidential Report (Grilhões do Passado)*, realizada em 1955, e que só foi lançada em S. Paulo há meses, pessimamente por sinal, numa sala de terceira categoria e em programa duplo. Não sei quando, nem mesmo se veremos a mais recente fita de Welles, *Touch of Evil*, completada no ano passado e por cuja carreira comercial a Universal tem demonstrado tanto desinteresse. *Othello*, de 1952, não foi exibido entre nós e, ao contrário do que acontece em outros países, nunca um filme de Orson Welles foi comercialmente reprisado no Brasil. Tudo isso e a total carência de meios com que ainda se debate a Cinemateca Brasileira para a obtenção de películas no exterior, dificultam sobremaneira o estudo de Orson Welles entre nós. Por isso mesmo, a apresentação recente de *Cidadão Kane* no festival de cinema norte-americano organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e a sua exibição em São Paulo no quadro das aulas de ilustração promovidas pela Cinemateca Brasileira, assumiram uma importância singular.

Na medida em que me foi dado observar, tanto no Rio como aqui, para as novas gerações interessadas nas coisas do cinema, a tomada de contato com a primeira fita de Orson Welles foi uma experiência reveladora. Aos olhos dos jovens, a carga de inovações contida em *Cidadão Kane* só foi parcialmente integrada no cinema que lhe sucedeu, e a fita continua a desafiar, pela sua modernidade, a produção mais recente.

A opinião daqueles que já eram adultos em 1941 não é tão unânime, e mesmo por parte dos que conservaram intato o interesse pela obra e pelo autor, a expressão dos sentimentos é bastante complexa. Pessoalmente, o meu diálogo com o *Cidadão Kane* se prolonga há dezessete anos e nunca foi se-

reno. As primeiras experiências no Cine Bandeirantes de 1941 me eletrizaram. Em seguida, acompanhei longamente a fita durante meses (naquele tempo isso era possível graças ao sistema de distribuição) pelos bairros da Capital. A fita nunca esgotou o que tinha a me dizer, meu interesse foi-se aprofundando cada vez mais, porém, ao mesmo tempo, envergonhado talvez de me ter deixado submergir, nas primeiras vezes, pelo entusiasmo, eu me esforçava por guardar certa distância. O resultado foi um longo artigo que Orson Welles, então no Rio, leu, auxiliado por Vinicius de Moraes, na minha presença. Tive a impressão de que a curiosidade com que percorreu o texto foi seguida de certo desapontamento. Com efeito, depois de uma análise pormenorizada e apaixonada, em que eu manifestava incontido entusiasmo, um movimento de pudor me fazia concluir com certa frieza que *Cidadão Kane*, longe de ser uma obra-prima apenas sugeria o que poderia ser um grande filme.

Depois da guerra, graças a várias estadas no exterior, pude rever periodicamente *Cidadão Kane*, e minhas opiniões continuavam a variar. Períodos de enjoo pelo cinema norte-americano chegaram a embotar o meu gosto por essa fita. O momento de maior distanciamento, quando já não sentia a autenticidade do drama de Charles Foster Kane e sobretudo de Susan Alexander, coincidiu com a plenitude que me dava, no fim da década dos quarenta, a transparência da linguagem e o calor da temática dos italianos. Algum tempo depois, entretanto, a oportunidade de rever, num curto espaço de tempo, diferentes obras de Welles, fazia reviver o meu interesse, ou melhor, despertava de novo a minha fidelidade. E agora, depois de um intervalo de quatro anos, tornei a ser, durante as exibições promovidas pela Cinemateca Brasileira, o mesmo espectador de tantas outras vezes, preso, comovido, às vezes fascinado. Há cerca de um ano, aliás, respondendo a um inquérito promovido pelo Festival de Cinema de Bruxelas, não hesitei em incluir *Cidadão Kane* entre as melhores fitas produzidas em toda a história do cinema.

Isso não significa, de resto, que eu tenha utilizado, para selecionar essa obra, o mesmo critério que me levou a escolher algumas fitas de Flaherty, Chaplin, Stroheim ou Renoir. Não considero *Cidadão Kane* propriamente um clássico. Não penso que a impressão de modernidade produzida pela fita seja devida à permanência de valores estabilizados, mas

antes ligada a uma contemporaneidade que ainda não foi corroída pelos dezoito anos decorridos. As virtudes mais estimulantes de *Cidadão Kane* ainda são as da linguagem, e sabemos que não depende de proezas nesse setor a durabilidade de uma obra cinematográfica.

Os jovens têm razão quando consideram que o cinema posterior a 1940 não aprendeu tudo o que *Cidadão Kane* ensinava. Com efeito, se as lições de linguagem podem ser aprendidas, o mesmo não ocorre com o estilo de um autor que, na melhor das hipóteses — que é sempre o pior dos casos — pode simplesmente ser imitado. Só depois das audácias da linguagem cinematográfica da primeira fita de Welles terem sido perfeitamente absorvidas pelo cinema, é que poderemos emitir um juízo definitivo sobre *Cidadão Kane*, verificar se permanece jovem, apesar de desamparado pela novidade, isto é, se a sua modernidade está condicionada pela atualidade da linguagem ou por uma intemporal comunicabilidade do estilo.

Ensaiando uma análise retrospectiva, suspeito de que só agora muitas das pessoas da minha geração começam a compreender exatamente o significado que teve para nós, na época, o aparecimento de *Cidadão Kane*. Falando numa das recentes aulas de ilustração da Cinemateca, Francisco Luís de Almeida Sales acentuava que a fita de Welles é um marco que encerra a primeira fase do cinema falado e abre caminho para muito daquilo que tem vindo depois. É possível que *Cidadão Kane* também tenha sido um marco na história das idéias e dos sentimentos de todo um grupo de brasileiros, hoje com mais de quarenta anos, interessados no cinema.

No Rio e em São Paulo, no fim da década de trinta, as idéias cinematográficas mais consistentes e mais vivas derivavam diretamente da ideologia estética que se constituiria dez anos antes, nos áureos tempos do cinema mudo, em Paris, Londres, Moscou e Nova Iorque, e que foi no Brasil admiravelmente representada pelo grupo do Chaplin Clube. Um Vinicius de Moraes, por exemplo, formado nessa escola, era teoricamente contra o cinema falado, mas há dez anos não via outra coisa. Assistindo aos filmes, conversando ou escrevendo sobre cinema, o poeta se deliciava com as fitas faladas, o que não lhe impedia de assumir a mais rigorosa e contrária atitude cada vez que era chamado a tomar uma posição estética.

Essa linha insustentável era a de todos nós, e nas coleções do jornal *A Manhã* existe uma curiosa documentação sobre o período, uma polêmica sobre o cinema falado, entre Vinicius de Moraes e Ribeiro Couto, que durou meses e da qual participaram dezenas de pessoas. Penso que, sem nos apercebermos, *Cidadão Kane* contribuiu para romper a contradição entre conceitos e sentimentos em que vivíamos, e permitir que apreciássemos sem remorsos o cinema falado e o admitíssemos sem as reticências de estilo. *Cidadão Kane* destruía, com um brilho e um vigor novo, toda a pretensa incompatibilidade de natureza entre a imagem e a palavra. Uma de nossas manias era a montagem rápida, e acusávamos a nova técnica do falado de tê-la sacrificado. Orson Welles não só provocava o renascimento da colagem dos planos curtos, mas enriquecia o ritmo visual com uma montagem de palavras e ruídos que nos deixava pasmados. Para completar nossa satisfação, tinhamo-nos convencido, de que na sua fita não estava sendo demasiado comprometida a famosa especialidade do cinema, o tabu central de nossa religiosidade estética. Como naquele tempo o nosso rádio era tão primitivo como o de hoje, não tínhamos idéia de que uma parte considerável dos méritos de *Cidadão Kane* derivavam da estupenda experiência radiofônica do seu autor.

Quer-me parecer que meu diálogo com o *Cidadão Kane* não se esgotará nunca. Tudo é pretexto para recomeçá-lo, as novas obras de Orson Welles, seus escritos, seus conceitos e seu comportamento. Uma entrevista recente do cineasta com críticos franceses reavivou em minha memória algumas velhas impressões diante do *Cidadão Kane*. As primeiras vezes em que vi a fita, a personalidade de Orson Welles como ator me parecia perturbar as condições ideais de apreciação da obra. O tema central do diálogo de Orson Welles com os redatores de *Cahiers du Cinéma* [2] foi precisamente a discrepância ou mesmo o conflito que se manifesta dentro dele entre o autor, o personagem e o ator. Penso que nunca Orson Welles se revelou tanto como nessa entrevista. Mas o comentário sobre essa espécie de confissão, às vezes involuntária, seria assunto para outra crônica.

2 Nº de 28 de junho de 1958

Autor, personagem e ator

1-novembro-1958

Nunca poderia imaginar que seria Orson Welles o estímulo direto para me levar a abrir o volume de Montaigne que possuo há tantos anos. Iniciada a leitura, eclipsou-se sem retorno a lembrança do cineasta, o que não lhe retira o mérito de tê-la provocado e ao mesmo tempo demonstra que o interesse pelo cinema não conduz, necessariamente, à preguiça intelectual.

Na realidade, intrigara-me, numa recente entrevista de Welles [1], a aversão por ele manifestada contra Gide enquanto exprimia a mais entusiástica adesão afetiva a Montaigne; pois para mim, que conhecia o segundo sobretudo através do primeiro, parecia grande o parentesco entre os dois moralistas franceses. A leitura dos *Essais*, porém, nada esclareceu, e aos meus olhos as declarações de amor feitas por Welles a Montaigne continuam tão enigmáticas como a sua furiosa erupção contra Gide. Aliás, a longa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma* não prima pela clareza e lógica, o que está longe de lhe diminuir o interesse.

1 *Cahiers du Cinéma* nº 87.

André Bazin fez bem em escrever uma introdução em que procura transmitir ao leitor a atmosfera da entrevista, pois Welles tudo transforma em espetáculo, e o texto nu, transcrito do magnetofone, não passa de um pálido libreto. Falta a voz tão bela ao natural como apta ao registro ou transmissão mecânica. Falta a corpulência envolta num extraordinário roupão multicor. Falta inclusive o uísque, ainda que fosse irrisório atribuir-lhe, como adverte Bazin, o verdadeiro encantamento que foram as quatro horas de conversa mantidas por Orson Welles com os críticos franceses [2].

2 Além de André Bazin, estavam presentes Charles Bitsch e Jean Domarchi.

As impressões de Bazin confirmaram que no comportamento cotidiano de Welles também se manifesta a simples qualidade de presença que lhe confere, automaticamente, no palco ou na tela, uma envolvente autoridade. Ele tem plena consciência de ser um *ator para grandes personagens*, e recordando que no velho teatro clássico francês os atores eram classificados entre os que interpretavam papel de rei e os outros, não hesita em situar-se na primeira categoria.

Orson Welles

Welles acredita que a sua personalidade de ator contribui bastante para dar aos personagens que interpreta a impressão de ambigüidade que toda a crítica verifica. Como autor, entretanto, não aceita o qualificativo de ambíguo e declara que Kane, Arkadin ou Quinlan, o policial de *Touch of Evil*, representam tudo o que ele detesta, mas que, ao encarná-los, aquilo que nos diz como autor chega até nós através do seu tipo de ator, ao qual se deve atribuir uma boa parte do interesse, do encanto, e do mistério que os personagens adquirem. A sua pessoa humana, é evidência, tão pouco está ausente do processo, e Welles o reconhece, generalizando abusivamente o seu caso ao afirmar que, no fundo ninguém escapa à interpretação de seu próprio papel. Mas não é tudo. Ainda como ator, ao interpretar tipos que detesta, é ele levado, por uma preocupação cavalheiresca, a dar à personagem oportunidades de enriquecimento humano. E não se esgota aí a complexidade de sua alquimia dramática. Como autor, Welles é capaz de ternura por tipos pelos quais não dissimula a sua repugnância, e como homem acredita que é sempre possível ter simpatia pelos

crápulas, simplesmente porque a simpatia é "coisa humana". De forma que Charles Foster Kane, Harry Lime, Charles Rankim, Hank Quinlan, Gregory Arkadin, ou Herman Goering e Joseph Stalin são detestáveis aos olhos de Welles porque comprometem e corrompem os valores de civilização nos quais acredita, mas ao mesmo tempo reconhece e compreende a textura humana desses seres. Em suma, ele os condena com o espírito e não com o coração.

Na verdade, tais ensaios de dissociação entre autor, personagem, ator e homem são bastante arbitrários e afiguram-se um estéril exercício de racionalização pormenorizada. Sem abandonar o texto da entrevista em questão, é possivel tomar Orson Welles na íntegra desde que aceitemos suas insolúveis contradições. Ele gostaria de pertencer a uma tradição liberal clássica, mas a sua moral é uma combinação de valores anárquicos e aristocráticos. Orson Welles exige que o homem subordine sua ação e seu julgamento a um critério mais alto, seja Deus, a Lei ou a Arte, e ao mesmo tempo odeia as crenças ou opiniões que exigem renúncias ou mutilem uma simples nota de variada gama humana. A virtude o enfastia, o que ele preza é a generosidade e o caráter, nos dois sentidos que as expressões teriam em inglês; o da história do escorpião e da rã contada por Arkadin, e outro mais sutil, que não é traduzido pela personalidade ou temperamento, mas por um instante de vida, ou de comportamento diante da vida e da morte. É Colette dizendo ao marido que idolatrava, no momento em que os nazistas vieram buscá-lo: *"Va-t-en vite avec eux"*. É a exclamação de Romeu ao saber da morte de Julieta: *"Is it e'enso. Then I defy you, stars"*.

Para Orson Welles, o ponto de partida e de chegada é sempre Shakespeare. Ele julga as personagens do dramaturgo — que tantas vezes interpretou — no mesmo tom de contraditória e familiar cumplicidade que usa em abordar suas próprias criaturas, de Kane a Quinlan. Na medida em que se torna a encarnação do ciúme, Otelo é detestável. A crueldade de Lear é odiosa. Hamlet é um traidor. Em *Julio Cesar* ninguém presta. Mas em cada um desses protagonistas vislumbra-se a envergadura e a trama humana. Arrastado pela ambição e pela mulher, Macbeth é repulsivo, mas a partir do momento em que se eleva no trono está perdido e torna-se um grande homem. Welles acredita que toda tentativa de tragédia dentro do esquema do melodrama leva necessariamente o herói trágico a se transformar

num vilão, ou melhor, num *salaud*, para usar a expressão francesa do texto publicado. O herói, num melodrama, não é nada, só é suportável na tragédia como a dos gregos ou a dos clássicos franceses. Shakespeare, na realidade, nunca escreveu uma verdadeira tragédia, mas sim melodramas com uma estatura trágica.

Welles atribui a inexistência de um verdadeiro teatro shakespeareano na América à impossibilidade de os atores compreenderem o que Shakespeare entendia por Rei, algo de particularmente trágico e extraordinário que percorre toda a sua obra. Como diretor, comentador e intérprete de Shakespeare, Welles procura dar o máximo de relevo e profundidade a essa noção, e como autor não escapa à obsessão do tema. O ponto comum de muitos personagens criados em seus filmes é um anseio bárbaro, trágico, irrisório, de se tornarem reis em seus domínios próprios, seja o da imprensa popular, como Kane; o da crapulagem internacional, como Arkadim; o do mercado negro, como Harry Lime; o de uma cidade de fronteira, como Quinlan. Convém acrescentar que Gregory Arkadim é para Welles um bárbaro instalado na civilização, e Charles Foster Kane uma expressão ainda semibárbara que emerge para a cultura. Momentos há na obra pessoal de Welles em que a tonalidade shakespeareana é mais direta e consciente, quando indica o parentesco entre Harry Lime [3] e o bastardo de *King John*, ou quando inclui um guarda-noturno de *Touch of Evil* na grande galeria dos *bobos* de Shakespeare.

A chave principal para a compreensão de Orson Welles, obra e homem, é certamente Shakespeare e quando escapa à órbita do dramaturgo de Stratford, não sai do universo do espetáculo e da literatura teatral. Foi no teatro que Welles se formou e onde, essencialmente, tudo aprendeu. Durante certo tempo a crítica enxergou na sua obra forte influência do cinema alemão. Na realidade, nesse caso particular, a sua fonte de inspiração e a dos cineastas germânicos foi a mesma, o teatro alemão.

[3] Harry Lime é um personagem interpretado por Orson Welles numa fita de Caroi Reed, *O Terceiro Homem*. O papel contudo foi integralmente escrito por Welles, sendo pois normal considerar Harry Lime como sua criação.

A vez do Rio

8-novembro-1958

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro comemorou recentemente o terceiro aniversário de suas atividades cinematográficas. Esses três anos importam, pois na Capital da República, onde durante os últimos dez anos foram numerosas as iniciativas culturais relativas ao cinema, o que faltou sempre foi a continuidade. O balanço do trabalho de difusão realizado de 1955 até agora é mais do que meritório, porquanto no intervalo entre a manifestação *Dez Anos de Filmes Sobre Arte*, levada naquele ano para o Rio, e o recente Festival *História do Cinema Norte-americano*, não cessaram as exibições periódicas de filmes para os sócios do Museu, acompanhadas, a partir de janeiro de 1957, da publicação do *Boletim Mensal de Cinema*. Dessa maneira, destruiu-se a impressão de que o clima humano e intelectual do Rio, diferentemente do de Porto Alegre, Belo Horizonte, Belém, Santos ou Marília, não oferecia condições de estabilidade para o movimento de cultura cinematográfica. O grupo ao qual se deve essa proeza, reunido em torno de Antônio Augusto Moniz Vianna e Ruy Pereira da Silva, não pretende, aliás, limitar-se à difusão e documentação cinematográfica. O objetivo que visa é à criação de uma cinemateca. O setor cinematográfico do Museu já tem essa denominação e está em relações com a Fédération Internationale des Archives du Film, tendo Moniz Viana e Pereira da Silva participado do Congresso reunido em Antibes no outono do ano passado. "O trabalho agora", lemos no *Boletim* de julho, "é ininterrupto. Já se anunciam os próximos Festivais, além da programação regular que a Cinemateca continua apresentando todas as semanas. Crescem os arquivos e a biblioteca, já aparecendo, também, os primeiros filmes nas nossas prateleiras".

A propósito do desejo do grupo carioca de criar uma cinemateca, e antes de fazermos alguns comentários críticos em torno dos esforços de difusão e documentação que realiza, será talvez oportuno abordarmos novamente um tema já tratado nesta coluna. Tudo indica que, em matéria de cinemateca,

vivemos no Brasil uma experiência semelhante à de outros países. Para a causa da conservação de filmes e da cultura cinematográfica, um período inicial de articulação íntima com bibliotecas, academias e museus é muito útil, pois o prestígio dessas instituições tradicionais facilita a aceitação do fenômeno cinematográfico como fato cultural. Chega, porém, o momento em que o vulto e a extrema complexidade das tarefas das cinematecas perturbam a estrutura das instituições que as englobam. Torna-se necessário, para garantir inclusive a continuidade da colaboração cultural e artística com os museus, as bibliotecas e as academias, que as cinematecas teçam as estruturas próprias adequadas ao seu funcionamento. A experiência internacional demonstra que há sempre um mal-entendido no âmago dos entendimentos. Os museus e outras entidades interessam-se pelos filmes projetados na tela e tendem a não tomar conhecimento do resto. É, porém, esse resto que constitui a preocupação fundamental das cinematecas. Antes de mais nada, os filmes precisam ser localizados, cuidados, preservados pela contratipagem e armazenados em construções especiais. Será necessário relembrar que essas tarefas exigem várias dezenas de milhões de cruzeiros por ano? As novas cópias positivas dos filmes assim defendidos e salvos poderão ser utilizadas nas projeções culturais de escolas, clubes e museus. Não devem ser encorajadas as sessões cinematográficas que conduzam a um simples recreativismo distante de preocupações culturais específicas. Em conclusão, cada vez que há tensão em torno dos termos difusão versus conservação, recreação versus cultura, é porque chegou o momento de um exame atento e em profundidade da situação criada.

Não conhecemos em São Paulo as crises prolongadas e estéreis relativas a essas questões, que foram ou continuam a ser a regra em vários países. Os problemas amadureceram de forma relativamente harmoniosa e desde 1956 a Cinemateca Brasileira é uma instituição autônoma, sem que isso prejudicasse a continuidade de sua colaboração com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. A simples independência jurídica não resolveu os graves problemas que afligem a Cinemateca, muito pelo contrário. Permitiu, porém, que esta escapasse à estagnação dos problemas insolúveis, enxergando uma perspectiva e iniciando a construção de seu futuro.

Não há, na vida dos indivíduos ou das instituições, experiências absolutamente iguais e não é fa-

tal que o movimento de cultura cinematográfica do Rio percorra as etapas conhecidas pelo de São Paulo e adquira a mesma estrutura. Entretanto, se o objetivo fundamental do grupo carioca for realmente o de criar uma cinemateca, então os exemplos de outros países e o de São Paulo devem ser estudados com atenção, porque neles poderão encontrar o delineamento geral de seu próprio destino. Essa útil meditação poderia estabelecer as condições para um maior aprofundamento das relações de trabalho entre os responsáveis pela ação cultural cinematográfica, não só do Rio e de São Paulo, mas de todo o Brasil. Uma das causas da debilidade crônica do movimento brasileiro reside certamente na incapacidade que até hoje demonstramos de nos articularmos nacionalmente, de nos enriquecermos mutuamente pela troca de experiências, de estudarmos e agirmos juntos. Se não conseguirmos chegar a uma planificação geral de nossas atividades na qual caberão, dentro da maior autonomia, todas as iniciativas, levaremos dez anos para realizar o que poderia ser feito em dois.

Percorrendo o álbum do festival *A História do Cinema Americano*, editado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e os últimos números do *Boletim Mensal do Cinema*, pude verificar mais uma vez como, inclusive no campo editorial, faz falta um maior entrosamento entre os diferentes grupos interessados pelas coisas do cinema em nosso País. Com os pesquisadores e críticos existentes no Brasil já é possível uma reunião de textos úteis, desde que o trabalho de *equipe* se desenvolva dentro de alguns critérios. Penso que uma das normas a ser seguidas deva ser a de nos interessarmos sistematicamente pela velha literatura cinematográfica brasileira que se encontra perdida nas coleções de jornais e revistas. O álbum do festival dedicou uma página a *Aurora*, com um pequeno texto que não nos deixa, aliás, indiferentes. Ora, é sabido que em 1928, por ocasião da exibição da fita de Murnau no seio do famoso Chaplin Club, ela foi o objeto de apaixonadas discussões, cujos traços podem ser encontrados nos artigos publicados por Plínio Sussekind Rocha e Otávio de Faria na revista *O Fan*. Teria sido muito oportuno que um dos redatores do álbum do festival tivesse escolhido os fragmentos mais expressivos e resumido criticamente a discussão. Como, por outro lado, os dois antigos críticos de cinema ainda estão na circulação, um ensinando Mecânica Celeste na Universidade e o outro escrevendo *A Tragédia Bur-*

guesa, e como provavelmente foram rever *Aurora* no Museu, o redator poderia ter-lhes ainda solicitado as impressões de *trinta anos depois*. Seria também de esperar que o álbum-catálogo do festival ou os boletins reproduzissem as impressões dos críticos atuais ou dos jovens que se iniciam no gosto pelo cinema. Não vejo outra forma de se conferir à cultura cinematográfica entre nós certo grau de encarnação senão esforçando-nos em tomar consciência de uma tradição que existe, e nela nos inserindo.

A falta de comunicação, no espaço e no tempo, entre os diferentes setores nacionais que pensaram e pensam sobre cinema, marca constantemente a publicação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro relativa ao festival *A História do Cinema Norte-americano.* A fita *Foolish Wives* foi exibida e a página do catálogo a ela consagrada começa com as seguintes palavras: "O mundo cinematográfico de Erich von Stroheim, particularmente em *Greed*, caracteriza-se pela exposição crua da luta pela sobrevivência, por comer para não ser comido...". Sem levar em consideração a impropriedade do estilo, é difícil imaginar-se uma aproximação menos exata da obra do pessimista austríaco. Nesse, como em outros casos, a leitura de textos publicados no Brasil teria sido mais proveitosa para o redator do que a tradução e condensação apressada de revistas e livros estrangeiros. A retrospectiva Stroheim, realizada em São Paulo há alguns anos, provocou pelo menos duas meditações críticas de primeira ordem, uma conferência de Gilda de Melo e Souza, justamente sobre *Foolish Wives*, publicada na revista *Anhembi* e um ensaio de Claude Lefort editado pela Aliança Francesa. A leitura desses trabalhos teria servido de excelente estímulo intelectual para o redator e certamente o teria desviado da concepção de um *realismo* stroheimniano mecanicista.

A condensação de fragmentos de livros ou revistas e sua utilização em catálogos é uma tarefa legítima e os redatores do álbum carioca citam lealmente suas referências. A condensação, porém, exige uma relativa intimidade com o texto e com o assunto, além de cuidado na tradução e transposição para a nova linguagem. Essas exigências em geral não foram satisfeitas pelos redatores da publicação do Museu do Rio. O pouco cuidado prejudicou notadamente as páginas relativas ao cinema cômico norte-americano, baseadas num ótimo estudo de James Agee publicado originalmente na revista *Life*. Notemos a pobreza de uma passagem relativa a

Buster Keaton: "Ele criou para si mesmo a função de uma personalidade postiça que obtém sucesso em se tornar cômica através de sua própria identidade com o autor. Apóia-se, outrossim, no antigo método de repetição que, quando realçado pela sua inescrutável individualidade, vem a ficar incrivelmente engraçado. Suas fitas demonstram um extenso conhecimento do contraste de formas e dimensões e um senso do burlesco extremamente agradável, possuindo ele, sobretudo, a grande vantagem de ser engraçado por si próprio. Parece esquisito, faz coisas extraordinárias e utiliza com considerável perícia as situações ruidosamente gozadas. Os filmes são habitualmente muito bem fotografados com o mínimo de detalhe e o máximo de efeito".

É sabido que, por uma estranha fatalidade, quase todos que escrevemos sobre cinema o fazemos muito mal. Essa predestinação deve alertar nossa vigilância e provocar um esforço para facilitarmos o quanto possível o trabalho dos nossos leitores. Além de ser muito mal-escrito e pessimamente revisto, o catálogo apresenta em algumas passagens uma heterogeneidade de tom e uma confusão de conceitos que fazem sorrir. A propósito de Greta Garbo, lemos que "era a amorosa por excelência, aquela capaz de revelar ao homem todos os segredos do amor"; e algumas linhas depois, "sua adoção pelos surrealistas deu-lhe a existência mística que a América iria desenvolver, e que permaneceria nas recordações de todos, pela sua sensibilidade, cujo segredo se perdeu, e pelo mistério de uma alma num corpo, como diz Henri Agel".

A citação mais esquisita, encontramos, porém, num artigo publicado no *Boletim Mensal de Cinema*, do MAM do Rio, correspondente a setembro e outubro de 1958. A propósito de *Le Sang d'un Poète*, de Cocteau, o sr. Roberto Timarco comenta a obra de Luis Buñuel e cita a opinião de Lautréamont sobre... *Un Chien Andalou*. E não há dúvidas de que se trata do Conde, pois que a opinião citada é nada mais nada menos do que a célebre tirada: *"Beau comme la rencontre d'un parapluie"* etc. Não conheço o sr. Timarco e tal é a confusão que fico sem saber o que pensar. Sou levado a crer que se trata de um crítico estrangeiro; e a inesperada opinião de um poeta do século dezenove sobre *Un chien Andalou* seria, apenas, uma confusão do tradutor.

A não ser em casos limites, como este do parágrafo anterior, eu poderia fazer muitos dos comentários críticos que me foram sugeridos pelas publi-

cações da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com maior ou menor vigor, a propósito de catálogos ou programas editados por diferentes instituições de cultura cinematográfica de nosso País, inclusive a Cinemateca Brasileira. Estou convencido de que nesse terreno, como em outros, o lado negativo de nossos esforços pode, em grande parte, ser atribuído à excessiva separação existente entre nós. Precisamos encontrar-nos com freqüência, manter maior correspondência, estabelecer entre nós uma incessante comunicação de referências, de bibliografias, de impressões, problemas e perplexidades.

O amadurecimento do movimento de cultura cinematográfica no Brasil só se anunciará quando dezenas e dezenas de pessoas em todo o País sentirem-se próximas e empenhadas num esforço comum.

As noites de Fellini

15-novembro-1958

Cenas noturnas com ruas desertas percorridas por tipos irregulares ou extravagantes são o *leit motif* do universo de Federico Fellini tal como foi exposto a partir de 1950 em *Luci del Varietà, Lo Sceicco Bianco, I Vitelloni, La Strada, Il Bidone e Notti di Cabiria.* Essa fidelidade evoca com nitidez seus anos de formação em Rimini como membro mais jovem do grupo dos *vitelloni* locais ou o período em Roma em que vivia de expedientes e continuava a satisfazer o seu gosto por noitadas intermináveis. Não se tratava de farras, seus meios não as permitiam e é provável que a extravagância codificada não o interessasse. Baseando-me em seus filmes, imagino-o a percorrer as ruas do Centro ou da periferia romana, parando numa praça, sentando-se num bar. Retrospectivamente não é difícil calcular que procurava sobretudo o elemento de magia e insólito que o cotidiano proporciona e a noite favorece. A povoação escassa nas ruas das grandes cidades à noite inclui necessariamente as meretrizes, que faziam parte integrante do *décor* onde Fellini esperava que o acaso concretizasse os anseios de sua vaga fantasia. Apesar de a hipótese ser tentadora, nada sei que permita datar de então o nascimento de Cabiria.

Só em 1947 surgem os primeiros traços documentais relativos a Cabiria. Fellini era um dos colaboradores de Roberto Rossellini, que havia acabado de filmar *La Voce Umana*, baseado no ato de Cocteau, e precisava realizar outro filme de metragem média a fim de juntar os dois para cobrir o tempo normal das sessões cinematográficas. O segundo episódio, *Il Miracolo*, foi escrito por Fellini e por ele interpretado ao lado de Ana Magnani. Antes, porém, de escrever para Rossellini essa história de uma pobre de espírito dotada de autêntica espiritualidade, Fellini lhe havia sugerido outra, a aventura grotesca e patética de uma prostituta. As anotações escritas na época são sumárias mas não serão esquecidas; oito anos mais tarde transformar-se-ão numa seqüência de *Notti di Cabiria*. Fellini imaginava o aparecimento de uma decaída da periferia romana no meio de suas colegas altamente classificadas da

Notti di Cabiria

Via Veneto, seu encontro com o astro cinematográfico que adora e a noite de fábula que vive. Esse primeiro projeto esquemático ainda não delineia um tipo mas evoca uma personalidade cândida vivendo concretamente seus sonhos de evasão.

Em 1951, em *Lo Sceicco Bianco*, aparece uma prostituta chamada Cabiria. Nunca revi essa fita, a primeira realizada por Fellini sob sua inteira responsabilidade. Há oito anos ela me deu a impressão de uma sátira fria que transformava seres humanos em marionetes e em seguida procurava, sem resultado, reverter o processo. A única seqüência que levava a um aprofundamento humano era a do encontro, na madrugada de uma praça romana, entre um homem que em plena lua-de-mel sentia-se abandonado pela esposa, com duas mulheres do mundo, uma pequenina e a outra gorda, que tentam animá-lo, consolá-lo e para o divertir pedem a um funâmbulo engolidor de fogo que realize alguns números. O perfil moral das duas é apenas sugerido mas o da pequena, que se chama Cabiria, e cujo papel foi interpretado por Giulietta Masina, delineia-se como o de uma mulher ingênua, fantasiosa e boa. Conforme observa Lino Del Fra [1], com *Lo Sceicco Bianco* termina a pré-história de Cabiria.

Pouco a pouco, enquanto realiza *I Vitelloni* e *La Strada*, o personagem de Cabiria continua na fantasia de Fellini, a adquirir novas dimensões. Em deter-

1 Em *Le Notti di Cabiria* (Cappelli editore), precioso repositório de informações sobre a última fita de Fellini.

minado momento viviam nas suas divagações dois tipos humanos em situações extremas, uma jovem freira mística e uma prostituta para gente pobre, psicologicamente próximas por possuírem ambas uma *secreta força vital*. Mas na realidade Cabiria só nasce definitivamente durante os trabalhos de *Il Bidone*, de encontros ocasionais com prostitutas nos locais de filmagens noturnas. Duas vezes houve choque entre as mulheres e Fellini, tendo sido esses os momentos decisivos de comunicação. No primeiro, o cineasta foi simplesmente insultado, não tendo as circunstâncias permitido que se desenvolvesse a relação humana. Já então, porém, através da grosseria da invectiva, ele captara a generosidade fundamental do personagem. A situação em que se desenvolveu o segundo conflito, com outra mulher, foi mais favorável, tendo dado tempo a Fellini de exercer a sua gentileza. Estabeleceu-se certa amizade entre o cineasta e a prostituta, os traços de Cabiria foram se concretizando, o personagem adquiriu autonomia e se impôs. Até aquele momento, Fellini era movido apenas pela simpatia e curiosidade humana, mas antes de se acabarem as filmagens de *Il Bidone* ele se encontrava possuído pelo personagem de Cabiria e resolvera realizar um filme em torno da prostituição barata de Roma. Basicamente, o método do Fellini maduro e criador não é diferente de seu comportamento durante a irresponsável vagabundagem da juventude. Num caso como no outro, ele solicita confusamente ao acaso esses momentos de aderência entre a fantasia e o concreto que são o ponto de partida de sua elaboração artística, isto é, de seu esforço pungente em dar forma e comunicação ao mundo de valores essencialmente morais e paramísticos que agitam o seu espírito.

É nessa perspectiva que devem ser compreendidos os inquéritos preparatórios para *Il Bidone* ou o realizado durante o estabelecimento do roteiro para *Notti di Cabiria.* Nada mais distante da problemática felliniana do que a intenção sociológica ou a preocupação realística. Os amigos de Fellini observam com certa desconfiança que ele não tem pudor em mentir. Na verdade, ele não tem a menor confiança no poder revelador da objetividade. Isso, aliás, não o leva ao subjetivismo que implica a confiança em uma objetividade interna, psicológica. Fellini interessa-se muito mais pelo mundo do que por si próprio e as chaves para a compreensão em cuja eficácia acredita são as da mentira, da magia e do milagre.

A mentira leva ao cinismo quando combinada ao egoísmo. Nada mais revelador da textura moral de Fellini do que as circunstâncias que o levaram a realizar *Il Bidone.* Durante as filmagens para *La Strada*, ele e seus colaboradores, Pinelli e Flaiano, interessaram-se pelos pitorescos vigaristas que percorrem o interior da Itália vendendo aos camponeses vidros de perfume que contêm água colorida e outras mercadorias factícias. Um projeto de filme chegou a ser traçado, mas Fellini compreendeu que os seus próximos personagens estavam se delineando sob a influência de Zampanô. Resolveu abandonar as figuras que são na realidade o *lumpenproletariat* da vigarice e se interessar pelos *bidoni* dos grandes centros urbanos. A experiência chocou a tal ponto a caridade de Fellini, os grandes artistas da mentira revelaram-se tão ferozes quando movidos pelo egoísmo, que num momento de insuportável náusea renunciou ao filme. Só voltou atrás quando surgiu na sua imaginação a figura de um vigarista envelhecido e decadente, a própria encarnação do desespero. A mobilização das forças de repulsa haviam, porém, sido tão fortes no espírito de Fellini que, envolvido igualmente pelo desespero, pronunciou aquela terrível condenação *ab aeternam* que é a última seqüência de *Il Bidone.*

Esse final sugere que o inferno existe. Por outro lado, a utilização dos trajes eclesiásticos pelos vigaristas denota da parte de Fellini uma insinuação de blasfêmia. A noção de inferno ou de blasfêmia só tem sentido numa perspectiva religiosa ou de polêmica social e já sabemos que este último não é o caso de Fellini. Aqui é preciso parar, repassarmos rapidamente pela memória muitos momentos da obra felliniana e perguntar: estará Federico Fellini vivendo uma experiência religiosa? É o que procuraremos responder pelo exame dos resultados de sua última fita.

22-novembro-1958

Sabemos que os inquéritos promovidos por Fellini quando prepara filmes não têm sentido de documentação social. Deles retém no máximo uma atmosfera, algumas roupas, um comparsa, uma anedota, uma frase; o que procura são as confirmações ou seja, as coincidências entre a realidade e o seu mundo interior. Em 1956, percorrendo com alguns colaboradores as ruas de Roma no seu Chevrolet preto, Fellini refazia a experiência de suas andanças noturnas e desocupadas da juventude, desta vez com um propósito determinado. A associação tornava-se eventualmente mais precisa ao acaso de encontros com pessoas que conhecera quinze anos antes. Foi o caso de uma mulher em declínio, mas que na década dos vinte fora célebre por sua excepcional formosura, pelo apartamento que tinha no bairro elegante de Parioli e casa de veraneio em Ostia, pelas jóias e viagens a Monte Carlo. Em 1956 tornara-se conhecida pela alcunha de *Bomba Atômica* e era objeto de mofa e ridículo, às vezes de piedade, por parte de suas colegas. Dormia no pórtico de uma ruína e tinha por único alimento certo um prato de sopa que os frades de um convento próximo lhe ofereciam diariamente. Restavam-lhe alguns traços da antiga beleza, particularmente os grandes olhos verdes, mas ela emanava o mais insuportável maucheiro. Morreu durante a realização de *Notti di Cabiria.* Sua personalidade muito impressionou Fellini e seus roteiristas: na documentação reunida há numerosas notas e textos a ela relativos, tendo sido escritas várias seqüências em que é o tipo central. No roteiro definitivo ainda aparece nitidamente como personagem episódica. Os autores sentiram dificuldade em se libertar da figura da *Bomba Atômica* mas isso foi necessário, pois apesar da força de seu pitoresco dramático e da impressão que Fellini teve com o reencontro, ela não refletia nenhum dos traços essenciais de suas visões. Na fita realizada, a personagem como tal desapareceu completamente, restando talvez alguns vestígios no tipo da prostituta com quem Cabiria se engalfinha na Passegiatta Archeologica.

Durante as pesquisas, Fellini teve um dos encontros mais importantes com um misterioso filantropo noturno sobre o qual já ouvira falar. Localizado com dificuldade, infenso à publicidade, o homem só consentiu em receber Fellini quando soube tratar-se do autor de *La Strada*, fita que o havia comovido. Moraldo Rossi, assistente de Fellini, escreveu um depoimento sobre o encontro e a extraordinária noite em que acompanharam o filantropo em suas peregrinações. O *uomo del sacco*, nome pelo qual é conhecido, sai diariamente à meia-noite numa camioneta que lhe foi há mais tempo oferecida pelo Papa, carregada de roupas, mantimentos e objetos de uso diário, para distribuição entre os miseráveis da periferia romana. Há quinze anos realiza essa tarefa, estando sempre em contato com mais de mil infelizes que em geral conhece pelo nome. Algumas organizações católicas tentaram enquadrá-lo, primeiro com adulação e em seguida com ameaças, mas ele sempre resistiu. Também não colabora com os órgãos estatais, pois muitos de seus protegidos fogem da polícia. Aceita, porém, a ajuda de particulares quase sempre incógnitos. Ele contou para Fellini e seus amigos a circunstância que o levou a iniciar sua obra caritativa. Numa noite de inverno em Orvietó, ouviu gemidos na rua; encontrou um peregrino agonizante que antes de morrer nos seus braços lhe murmurou: "Você deve ajudar os abandonados". Interpretando essas palavras como uma mensagem divina, vendeu tudo o que possuía e partiu para Roma, onde iniciou a sua missão.

O relato dramático e poético que Moraldo Rossi faz da noite tem passagens extraordinárias. O percurso iniciou-se no Centro da cidade com a visita a habitantes dos esgotos e outros que dormiam, provavelmente graças a um acordo entre o filantropo e os zeladores, em corredores de edifícios comerciais. O giro continuou por bairros cada vez mais afastados. Era inverno, havia muita neve, e a chegada do homem provocava a aparição de seres humanos surgidos das pedras e sombras como se fossem animais ou fantasmas. Recebiam-no com alegria, alguns o beijavam e outros, ajoelhados, solicitavam-lhe a bênção. Perto do Palatino ele pôs-se a cavar a neve com as mãos até encontrar a abertura de uma espécie de alçapão. Levantada a tampa, apareceu um homem dormindo; era um velho napolitano que abriu muito os olhos ao reconhecer o benfeitor e lhe pediu um beijo. O filantropo deu-lhe uma injeção de penicilina, beijou-o e fechou o alçapão. Em seguida

ergueu-se olhou na direção de um grande pinheiro e chamou: "cri-cri, cri-cri". Um pássaro desceu da árvore, bicou algumas migalhas na palma da mão e voltou para seu posto.

No roteiro definitivo para *Notti di Cabiria* há uma seqüência em que aparece o filantropo realizando o seu mister. Não sei se as cenas chegaram a ser filmadas, desapareceram em todo caso da montagem final. No entanto, diferentemente do que sucedera com a *Bomba Atômica*, esse encontro foi certamente para Fellini um momento de coincidência entre os acontecimentos externos e o clima de suas criações. Acontece, porém, que, apesar de sua indiscutível autenticidade, o personagem deve ter aparecido aos olhos do cineasta como excessivamente modelado segundo uma tradição religiosa estabelecida, no caso a franciscana. Fellini colaborou de perto com Rossellini para o roteiro de *Francesco, Giullare di Dio*, e precisamos um dia esclarecer que uma das fontes de sua formação espiritual foi o período de associação com o autor de *Europa 51*; mas, como seu mestre, ele teme a esterilização da eficácia humana dos valores espirituais pelo contato com os quadros organizados e profissionais do espiritualismo, isto é, as igrejas. Fellini, como o *uomo del sacco*, não quer ser enquadrado. Em religião, como freqüentemente em arte, prefere os amadores aos profissionais. Acha absurdo o estabelecimento de relações burocráticas entre a graça operante e o mundo dos homens.

Esse episódio foi para Fellini uma confirmação e um estímulo, porém ele o utilizou dentro das regras de sua estética pessoal que consiste, às vezes, em atenuar a excessiva fantasia e exemplaridade do cotidiano. Mas assim como a *Bomba Atômica* permaneceu em algumas características de um personagem episódico de *Notti di Cabiria*, o clima da fita não ficou imune à atmosfera particular de graça que envolve as atividades do filantropo noturno de Roma.

Em *La Strada* Fellini exprimiu o seu universo espiritual através da candura alienada de Gelsomina. Mas a graça, que na seqüência final humaniza Zampanò, opera segundo o padrão do sacrifício do inocente. Em *Il Bidone*, num momento de dureza e desespero o autor exclui qualquer possibilidade de graça para o velho vigarista abandonado à beira da estrada. Em *Notti di Cabiria* ela renasce com um vigor incomparável, provavelmente porque não emana de situações deliberadamente dramáticas mas

sim dos momentos em que Fellini exerce a maestria no terreno que lhe é mais peculiar, o da estética do prosaico. Como a problemática paramística do cineasta é sensível e como, por outro lado, ele se interessa pelo fenômeno da religiosidade popular canalizada pela burocracia clerical, é possível que muita gente procure a meditação espiritual de Fellini em seqüências como a do *Divino Amore* ou nas cenas em que aparecem procissões. Na realidade, a graça consiste na descoberta dentro de si próprio daquilo que permaneceu intato no meio das erosões provocadas pelo ato de viver e nada indica que as cerimonias religiosas sejam particularmente favoráveis à sua eclosão. Cabiria é fundamentalmente pura e não é numa romaria religiosa que a graça se manifesta mas no palco de um teatro de última classe, sob a ação de um mágico, diabo envelhecido e decadente. Essa seqüência é talvez a mais extraordinária de toda a obra felliniana. Materializa-se aos nossos olhos uma espécie de *flash-back* psicológico, do interior da prostituta Cabiria emerge uma adolescente virginal intata para o primeiro beijo e o grande amor. A revelação não fica condicionada ao estado hipnótico: acabado o espetáculo ela está pronta para o idílio com Oscar. A tremenda decepção não sufoca a graça, a qual começa inclusive a assumir formas exteriores. Assim, como de um pinheiro descia um pássaro para pousar na mão de um homem dos bosques próximos da estrada deserta onde Cabiria sofre surge uma revoada de moças e rapazes que tocam violões e harmônicas. Esse é o momento máximo da aventura espiritual de Fellini. Como a seqüência final de *La Strada*, esta tem o seu arquétipo, ao qual, porém, o autor se submeteu inconscientemente. Fellini e seus colaboradores não sabiam que os jovens que esvoaçam e cantam em louvor de Cabiria são uma nova encarnação dos anjos-músicos da arte renascentista. Longe de qualquer citação de uma simbologia tradicional, a fonte dos anjos de Fellini é provavelmente uma profunda e viva religiosidade, a mesma que a dos de Piero de la Francesca ou Fra Angélico.

Lino del Fra, que se aproximou muito de Fellini durante a realização de *Notti di Cabiria*, não hesita em escrever que o cineasta "chegou hoje aos confins da aventura religiosa" [1]. Como Fellini trabalha em equipe, alguns dos seus debates interiores se extravasam. Seus colaboradores mais íntimos são Tullio Pinelli e Ennio Flaiano, sendo possível que veja destacadas num e no outro as tendências con-

1 *Le Notti di Cabiria*, Cappelli, editore.

traditórias que encontra dentro de si próprio. Pinelli é francamente místico, com uma tonalidade jansenista pouco freqüente na Itália. Flaiano é sobretudo um observador crítico do mundo e dos costumes, capaz de exercer um humor corrosivo; nos momentos de maior identificação entre Pinelli e Fellini ele acusa os dois amigos de *avere il Gesù facile*.

Interrogado frontalmente por Del Fra a respeito de suas crenças, Fellini limitou-se a responder: "Freqüentemente ouço baterem à porta e um dia talvez resolva ir ver quem bate".

Infidelidade de Visconti

20 novembro-1958

1 *Cappelli editore.*

Por motivos metodológicos Renzo Renzi foi levado a abrir o livro que dedicou a *Le Notti Bianche* [1] com um capítulo sobre *Dostoiévski e Visconti*. Como era previsível, o paralelo nada esclarece. As únicas passagens interessantes são aquelas em que o autor, trantando das diferenças entre os dois artistas, alude ao historicismo de Visconti, à sua preferência pelo quadro das sociedades em declínio, manifesta sobretudo em suas criações teatrais, mas também refletida nos filmes que realizou.

Na verdade, nada obrigava Renzo Renzi a se lançar ao laborioso esforço de sugerir um parentesco espiritual entre o escritor russo e o homem de teatro e cinema italiano. Uma comum origem aristocrática e a presença de interesse pelos humildes na temática de ambos deu ao crítico a ilusão de haver encontrado um ângulo de aproximação válido para um e outro. A ressonância desses elementos é, porém, de tal forma diversa na obra de Dostoiévski e na de Visconti que o paralelo adquire apenas o interesse das coincidências fortuitas, sem particular significação.

Naturalmente que Dostoiévski não está para Visconti como, por exemplo, Tolstoi para King Vidor, que só leu *Guerra e Paz* quando contratado para dirigir a redução cinematográfica do romance. Visconti é mais do que um europeu culto e Dostoiévski, é claro, lhe é familiar; mas nada indica ser um autor com o qual sinta especial afinidade. O fato de ter levado brilhantemente ao teatro *Crime e Castigo* não deve reter-nos muito, pois é bastante provável que o tenha sobretudo atraído a adaptação teatral de Gaston Baty. A escolha de *As Noites Brancas* para assunto de filme não foi provocada por uma necessidade interna. A novela foi escolhida pela roteirista Suso Cecchi D'Amico, por sugestão de seu pai, o escritor Emilio Cecchi. Visconti havia simplesmente indicado desejar uma história que permitisse um tratamento intermediário entre a verdade e a fantasia. Aceitou a idéia de sua colaboradora porque *As Noites Brancas* pareciam prestar-se ao novo tipo de expressão que desejava ensaiar e também porque a

história lhe parecia adequada ao tipo de produção cooperativa que havia imaginado, numa tentativa de eliminar da realização do filme os intermediários entre o capital e o trabalho, isto é, os produtores.

Nada disso tem muito a ver com Dostoiévski e a própria novela escolhida está longe de representar a contribuição característica do escritor russo à sensibilidade e cultura de nosso tempo. Obra da mocidade, *As Noites Brancas* têm acentuadas tonalidades românticas, apenas sugerindo os vertiginosos mergulhos na natureza humana dos livros da maturidade. A sugestão em todo caso existe, está presente na personagem do narrador, o *Sonhador*. Este é não só um homem isolado e infeliz, devido à incapacidade de comunicação, como considera o tipo de vida que leva como um pecado, algo de criminoso, sendo torturado por obscuros remorsos de consciência. O pouco interesse de Visconti pelos traços mais especificamente dostoiévskianos da história manifesta-se na facilidade com que arrancou o herói de sua posição soberana na novela e na total modificação de sua natureza. O *Sonhador* é, com efeito, o centro da obra e a importância da moça Nastienka depende da significação que teve para ele o seu encontro. A fita gira em torno de Natália, nova denominação da heroína, em cuja vida o moço simpático e médio em que se transformou o *Sonhador* é um acontecimento episódico. A conclusão é a mesma na novela e no filme, mas como numa interessamo-nos sobretudo pelo herói e no outro pela heroína, no primeiro caso o fim é infeliz e no outro, feliz.

O fato de alguns críticos insistirem em reconhecer em *Le Notti Bianche* um clima dostoiévskiano deve ser atribuído à lembrança de certas fitas européias do primeiro qüinqüênio do cinema falado, algumas aliás baseadas em livros de Dostoiévski, cuja cenografia e iluminação a última fita de Visconti às vezes evoca. A inutilidade do paralelo entre Dostoiévski e o cineasta e a total sem-cerimônia com que este tratou a novela original não devem ser entendidas como argumentos críticos contra *Le Notti Bianche.* A obra possui grande integridade artística e possivelmente muitas de suas significações não se limitam à carreira de Visconti, mas envolvem todo o cinema italiano em seu atual estágio.

Não ficaria surpreendido se os admiradores de Visconti e em geral do filme italiano julgassem *Le Notti Bianche* como uma demissão. Essa fita exprime, com efeito, uma ruptura muito nítida com alguns componentes que muitos consideram a razão de ser

do moderno cinema italiano, isto é, a procura da fidelidade ao real, uma aderência muito grande ao quotidiano, um conteúdo mais ou menos explícito de debate social acompanhado de escolha e julgamento, e tanta coisa mais que se incluía na denominação genérica de neo-realismo. Se a expressão acabou perdendo todo sentido, foi não só porque tornou-se disputada pelas tendências as mais diversas, mas talvez, sobretudo, por ter sido aplicada, desde o começo de sua voga, de maneira indiscriminada a obras nas quais as características neo-realistas não tinham importância maior, eram aparências superficiais incapazes de definí-las. Particularmente no que se refere a Visconti, e apesar de todas as suas eventuais intenções, é perfeitamente inadequado catalogar qualquer dos seus filmes como neo-realista.

Filmando histórias modernas ou antigas, ao ar livre ou no estúdio, em ambientes ricos ou pobres, com atores profissionais ou não, a dominante de Visconti é sempre uma profunda sensualidade plástica e psicológica, tomando o termo num sentido muito amplo, mas que envolve o dado erótico e inclui ainda as ambigüidades afetivas do autor. Sentindo-se homem responsável diante do seu tempo, Visconti situa, debate e critica; como artista, porém, as suas adesões mais íntimas não correspondem necessariamente às escolhas e julgamentos do seu espírito. Não duvido que tenha encarado a problemática social de *La Terra Trema* com a maior seriedade, mas não houve ideologia que pudesse impedir a bela e complacente estilização da miséria e a contemplação acariciante que faz esquecer a simpatia propriamente social pelos miseráveis. Se *Ossessione* adquiriu no cinema italiano da época um ar de manifesto, não foi devido a idéias, e sim porque o gosto de Visconti pela aventura sórdida do livro de Cain o levou a contrariar frontalmente os postulados estéticos do regime fascista. Em *Senso* o cidadão Visconti é a favor dos patriotas e considera tanto a condessa Livia quanto o tenente Franz como expressões de um mundo agonizante, mas essas posições, essas intenções, dissipam-se na solidariedade do cineasta para com a paixão. Essa adesão total não tem, é claro, nenhum aspecto lógico e não se restringe à necessária simpatia do criador pelas criaturas; suas raízes estão na natureza mais profunda de artista e sua expressão é plástica e sensual. Não é, porém, só nas complacências que Visconti se manifesta plasticamente à margem de cate-

Senso

gorias lógicas ou morais, mas também nas repulsões, cabendo a propósito lembrar o tratamento que deu em *Bellissima* a algumas personagens secundárias que no roteiro de Zavattini certamente eram simpáticas.

Nessa perspectiva seria possível falar-se, a propósito de *Le Notti Bianche*, em uma ruptura na carreira de Visconti. É curioso constatar que nessa obra, admirável pela unidade e ritmo, as virtudes mais pessoais do autor estão sobretudo presentes quando uma e outro são interrompidos, isto é, nos intervalos da situação principal: os acontecimentos contados por Natália, particularmente a cena na sala em que costura tapetes e a soberba imagem da galeria da ópera, ou a parte final da seqüência da dança, quando pares enlaçados deslizam muito próximos à câmara. Nesses momentos, os valores plástico-visuais de Visconti estão presentes com o vigor habitual. Mas no resto, isto é, em quase tudo, a constante beleza das cenografias sabiamente iluminadas onde se integram harmoniosamente os intérpretes, causa-nos certo desaponto, pois poderia perfeitamente ter sido concebida por outro. O resultado mais claro da tentativa de renovação do cineasta foi o abandono da admirável teimosia com que nas circunstâncias mais diversas era sempre ele próprio.

A obra de Visconti sugere que ele se interessa muito mais por personagens e tipos do que por atores. De *Ossessione e Senso* o que fica integrado em nós são Giovanna e Livia, e não Clara Calamai ou Alida Valli. Em *Le Notti Blanche* não é Natália que existe, e sim Maria Schell. O que aconteceu? Visconti conservou-se bastante fiel à Nastienka de Dostoiévski, porém na novela ela é apenas um pretexto para dar *um minuto inteiro de beatitude* ao *Sonhador*. Isolando-a, Visconti não tinha em mãos uma verdadeira personagem mas uma aparição poética um tanto irreal e foi obrigado a esforçar-se em concretizá-la. Como quase nada acontecia na história, foi levado a intensificar a ação fisionômica da intérprete com um número muito grande de tomadas próximas. Mas a intérprete no caso era Maria Schell, atriz de incrível aplicação, que constrói sua interpretação pormenorizadamente, anotando cada linha do roteiro, prevendo com antecedência cada instante de expressão. Como além disso é mulher de personalidade muito forte, não surpreende que as dificuldades que causou a Visconti, segundo nos informa Renzo Renzi, tenham sido sempre devidas ao excesso e nunca à falta de expressão. Tudo conspirou para que na luta Maria Schell levasse a melhor, inclusive a determinação de Visconti em valorizar ao máximo os belos olhos da atriz. O título brasileiro da película, *Um Rosto na Noite*, tem sua razão de ser. Durante uma hora e tanto a fisionomia de Maria Schell não nos dá trégua e é inutilmente que ansiamos por um instante de contemplação pacífica.

A conclusão a respeito de *Le Notti Bianche* não deixa de ser estranha: é um filme admirável que nada acrescenta à obra do seu autor ou à carreira da intérprete que o dominou. Para o cinema italiano em geral, porém, talvez signifique um marco. Realizado inteiramente em estúdio, filmado quase sempre obedecendo à ordem cronológica do roteiro, empregando quase sempre o som direto, o filme constitui um padrão que certamente exercerá uma influência profunda nos métodos de produção peninsular, inclusive pelo fato de ter sido econômico e completado em dois meses. Em última análise, a fórmula não foi feliz para Luchino Visconti, mas nada permite afirmar que deva no futuro, necessariamente, impedir os lampejos criadores deste ou de outros cineastas.

Explicação aos cariocas

6-dezembro-1958

Ao escrever este artigo, nutro a esperança de ser lido pelo Governador de São Paulo, embora as explanações aqui contidas se dirijam aos críticos de cinema do Rio que, com firmeza e veemência, procuram tirar as autoridades federais da indiferença que têm demonstrado pelos problemas da Cinemateca Brasileira, sobretudo a necessidade de salvar do apodrecimento um acervo precioso de mais de um milhão de metros de filme.

Antônio Moniz Viana, Décio Vieira Ottoni, Ely Azeredo e José Sanz constituem o grupo mais prestigioso da crítica cinematográfica carioca, cuja repercussão aliás está longe de se limitar ao Rio. São lidos em todo o País: em São Paulo seus nomes são quase tão familiares como os de B. J. Duarte, F. L. de Almeida Sales ou Ruben Biáfora. Escrevendo em jornais de tom e orientação tão diversa como o *Correio da Manhã*, o *Diário Carioca*, a *Tribuna da Imprensa* e *O Globo*, há em suas atividades um denominador comum: a preocupação pelo movimento de cultura cinematográfica e pelo destino da Cinemateca Brasileira.

Agindo na Capital da República, esses críticos têm-se concentrado sobretudo no exame do comportamento das autoridades federais em relação à Cinemateca. No dia seguinte ao da catástrofe de janeiro de 1957, lançaram, alguns das manchetes de seus próprios jornais, apelos de socorro ao Presidente da República e ao seu Ministro da Educação e Cultura. Todos aplaudiram este último quando se anunciaram nos cabeçalhos dos jornais de todo o país as primeiras e mais urgentes providências de amparo. Como porém nada se efetivasse durante dois anos, o tom das reclamações escritas pelos jornalistas especializados em cinema foi-se tornando mais agudo. Os mais recentes artigos publicados têm a forma de protestos que não disfarçam a indignação. Com efeito, tudo se passou com se as autoridades federais, ao mandar dois representantes a São Paulo logo após o incêndio, com a missão de redigir um relatório sobre a extensão do desastre, e ao anunciar espetacularmente em seguida as pri-

meiras medidas de ajuda, tivessem apenas em mira uma publicidade fácil. Alcançado esse objetivo junto a uma opinião emocionada com as proporções da catástrofe, o Ministério da Educação e Cultura não fez mais nada. Tamanha irresponsabilidade, para citar a expressão de Flávio Tambellini em artigo recente sobre esses fatos, e tanta frieza, acrescentamos nós, causam não só indignação, mas também fadiga. Já ninguém acredita que o Ministério da Educação e Cultura pretenda honrar o compromisso assumido com a Cinemateca no começo de 1957, num momento particularmente grave. Além disso, o fato de ter o Ministério escolhido uma ocasião tão dolorosa para alimentar nos responsáveis pela Cinemateca uma esperança vã, para enganá-los, não podia deixar de provocar reações sentimentais. Tratar hoje desses assuntos com o sr. Clóvis Salgado significa aceitar de antemão um sentimento de fastio e de desalento. À margem do sentimentalismo, é necessário, aliás, indicar que o famoso e não efetuado gesto de auxílio só teria sentido prático, na forma pela qual foi projetado, naquela emergência. Hoje, ou melhor, amanhã, terá de ser formulado em outras bases o eventual apoio federal à Cinemateca Brasileira. Diante de uma primeira, penosa experiência, e do inelutável adiamento de uma articulação sólida entre o Governo da República e a Cinemateca Brasileira, os críticos cariocas plenamente conscientes do acelerado processo de putrefação em que se encontra o acervo reunido em São Paulo, indagam, cada vez mais ansiosos, que fizeram até agora as autoridades paulistas para enfrentar essa situação desesperadora, que dia a dia compromete de modo irremediável uma documentação histórica e artística única em todo o continente.

O interesse e, em alguns acasos, a insistência e a impaciência dos críticos do Rio são perfeitamente justificáveis, pois todos os seminários, as mesas-redondas, os estudos e relatórios referentes à conservação e divulgação cultural de filmes no Brasil, chegaram sempre à mesma conclusão, isto é, a de que o alto custo do empreendimento e o seu significado de serviço público exigem que a Cinemateca Brasileira seja amparada pelos poderes municipais, estaduais e federais. E como a sede da Cinemateca está situada em São Paulo, é normal que, após a frustração causada pelo comportamento do Ministro da Educação e Cultura, os cariocas voltem suas vistas para os governos da nossa Cidade e do nosso Estado, particularmente para o último, pelas razões que passo a expor.

A situação criada nas relações entre o Município de São Paulo e a Cinemateca Brasileira já tem sido exposta e discutida inúmeras vezes, a tal ponto que não só os jornalistas de São Paulo mas ainda os do Rio e outros centros culturais do país se encontram perfeitamente familiarizados com a questão. Do ponto de vista legislativo, a autoridade municipal de São Paulo é a que se encontra melhor aparelhada para se desincumbir da sua parcela de obrigação para com a causa da preservação e divulgação cultural de películas no Brasil. A lei 4.854 de 1955, que criou um adicional sobre o imposto de diversões públicas, prevê em seu artigo 15 o estabelecimento de "convênios entre o Município e entidades que se apliquem à conservação e exibição de fitas, com finalidades culturais, ou mantenham cursos e seminários para o estudo da técnica e da arte cinematográficas". Assinaram-se acordos apoiados nessa lei entre o Município e a Cinemateca Brasileira. Mas é notório que, até agora, a Prefeitura tem cumprido seus compromissos pela emissão de títulos caucionados da dívida pública, o que significa que a Cinemateca foi forçada a receber apenas somas modestas provenientes de juros. Pude verificar durante um seminário realizado há dois meses no Rio, como os críticos cariocas estão bem a par da situação municipal em São Paulo.

Convencidos da falta de seriedade das iniciativas federais e informados sobre os problemas complexos que envolvem a plena execução da lei municipal paulistana, é normal que os jornalistas cariocas dirijam suas indagações ao Governo estadual de São Paulo, nisso acompanhando, de resto, a própria Cinemateca, que tanto espera dessa direção. Ao lado porém dos críticos responsáveis, que tanto têm feito para suscitar na opinião pública a consciência da importância da preservação e difusão cultural cinematográfica, e cujo objetivo imediato é a consolidação da Cinemateca Brasileira, existem outras pessoas que também abordam o assunto, mas cujas intenções não são claras. Inteiramente por acaso ouvi há dias no Rio parte de uma emissão radiofônica que me surpreendeu bastante. O cronista falava da necessidade de se defenderem as coleções de fitas existentes no país, e referiu-se à Cinemateca Brasileira ao incêndio etc., o que provocou a minha atenção. A surpresa foi produzida pelo tom, entre ácido e irônico, com que o radialista aludia aos *paulistas* nisso tudo, empregando a palavra num sentido genérico e vago que ora parecia aplicar-se aos

responsáveis pela Cinemateca, ora aos nossos meios intelectuais e artísticos, e em outros momentos dava a impressão de referir-se aos nossos governantes ou às classes dirigentes de São Paulo. Não ouvi o início da irradiação e, apesar da constante ambigüidade do cronista, pareceram-me evidentes pelo menos duas de suas intenções. Em primeiro lugar, procurava desculpar a atitude das autoridades federais, e em segundo, insinuava a inconveniência da localização de uma cinemateca *brasileira* em São Paulo.

Não voltaremos neste artigo à análise do comportamento do Ministério de Educação e Cultura, mas o segundo ponto merece um comentário especial, mesmo porque se trata de um eco radiofônico de certas notas aparecidas na imprensa carioca. Não é a primeira vez e certamente não será a última em que são atiçadas as suscetibilidades bairristas com a intenção de torpedear um esforço de caráter nacional. No caso da Cinemateca não é provável que a intriga tenha êxito, pois tanto os críticos como os demais elementos do Rio empenhados no esforço de cultura cinematográfica, seguiram de perto a constituição da Cinemateca Brasileira e sabem que sua localização em São Paulo não obedeceu nem de longe a qualquer tipo de política regionalista, tendo simplesmente decorrido, de modo espontâneo, do desenrolar de uma ação que data de 1940 e que reatou conscientemente a tradição lançada pelo *Chaplin Club* carioca, primeiro núcleo autêntico de cultura cinematográfica que existiu no Brasil.

No que se refere à participação do Governo do Estado de São Paulo na tarefa cultural de preservar filmes e divulgá-los, o silêncio dos responsáveis pela Cinemateca Brasileira explica-se por motivos que agora já se podem tornar públicos. Realmente, o Governo do Estado não tomou nenhuma medida em favor da Cinemateca logo após a catástrofe de 1957. Rompendo a determinação de não voltar desta vez ao assunto, eu acrescentaria que, no incidente federal, o que provocou indignação foi justamente o fato de ter o ministro da Educação tomado uma iniciativa que se revelou fictícia e demagógica. No plano estadual foi outra a atitude. Respondendo ao apelo da Cinemateca, o Governo nada prometeu, e realmente, em 1957, o ano da austeridade e da luta pelo equilíbrio financeiro, nada fez. No dia 2 de janeiro de 1958, o Presidente da Cinemateca Brasileira foi recebido pelo governador, que deu seu acordo de princípio a um projeto de convênio decenal. Se

os estudos e as discussões se prolongaram durante quase um ano, não foi devido a qualquer vacilação por parte do chefe do Executivo estadual. Esse adiantamento demonstrou apenas que o problema ainda não estava maduro em todos os espíritos que dele deviam cuidar, e essa circunstância se refletia nos órgãos governamentais chamados a dar parecer. Por outro lado, a Cinemateca Brasileira perdeu um tempo precioso procurando precipitar o velho anseio de transformar-se, de sociedade civil, em fundação. Durante o ano em curso, entretanto, o aprofundamento nas consciências das questões relativas à Cinemateca foi admirável, e hoje em todos os meios interessados há uma unidade de pontos de vista que prenuncia a abertura de novos horizontes de ação.

Todos os estudos concernentes ao projeto de convênio decenal com o Estado foram ultimados, e diferentes ramos da administração já deram o seu parecer favorável. Tudo indica que os legisladores estaduais estão preparados para acolher o importante projeto de lei. Infelizmente, como o orçamento do próximo exercício já foi votado, só em 1960 terá início a execução do convênio decenal. O próprio Executivo, contudo, procura uma fórmula que permita amenizar, pelo menos parcialmente, os sacrifícios que a Cinemateca Brasileira será obrigada a enfrentar em 1959.

São essas as explicações que a Cinemateca Brasileira desejava dar aos seus amigos cariocas.

Variações municipais

11 dezembro-1958.

O desejo de escrever é basicamente a procura de compensação para atos frustrados. Muitas vezes vi essa idéia enunciada, mas só agora reconheço sua plena justificação. O que anuncia o desencadear do mecanismo compensatório é o deslize sutil que se processa da ação para a compreensão. Quando as energias se concentram no primeiro termo, o ato de escrever é apenas complementar. Do momento, porém, em que sentimos antes de mais nada a imperiosa necessidade de compreender e comunicar pela escrita os resultados do esforço de apreensão da realidade, podemos ter certeza que o ato de escrever se transformou em algo de autônomo, num substitutivo precário para o que realmente era importante para nós. Procuramos abordar problemas com certa altura de vistas para adoçar o travo da derrota. Se não me engano, foi Péguy quem lembrou que a pessoa capaz de tudo compreender está madura para todas as capitulações. Na realidade, somos homens de ação e intelectuais, o que facilita certo jogo duplo que em última análise nos protege contra o desespero. Quando nosso desejo de ação, de construção, encontra barreiras ao mesmo tempo absurdas, injustas e intransponíveis, quando atingimos o limite em que habitualmente se perde a cabeça, nós a fazemos funcionar, racionalizamos a situação e se perdemos a parada resta-nos o consolo um pouco ridículo de termos, em relação às forças que nos venceram, uma lucidez que elas não têm quanto a nós ou a si próprias.

Acontecimentos em curso tornaram para mim muito vivas essas considerações. Tenho posição responsável num grupo que escolheu para exercer suas vidas um terreno bem delimitado, o da criação de uma cinemateca no Brasil. Várias vezes escrevi sobre esse assunto nestas colunas. Meus artigos tinham pequena significação em si e pouca expressão pessoal. Eram apenas complementos de uma ação mais ampla na qual me encontro empenhado com outros. Minha intenção era divulgar os nossos propósitos, canalizar eventuais boas vontades para a obra comum, persuadir. Em momentos dramáti-

cos, como o do incêndio que destruiu dez anos de esforços, eu não escrevia para comunicar nossa mágoa, mas para mobilizar forças na reconstrução. Houve às vezes um tom de desabafo, mas ainda eram de luta os momentos em que se infiltrava em nossas considerações uma irritação malcontida.

Hoje, ao sentar-me para escrever este artigo, pensava em falar na linha habitual de militância. Iria novamente explicar que uma cinemateca é tão importante para a nação como o Arquivo Público, a Biblioteca Nacional ou os museus de arte e de história. Apresentaria à opinião novos argumentos suscitados por recentes noticiários da imprensa. Diria que acho justo liberarem mais setenta e cinco milhões de cruzeiros para levar avante o monumento aos pracinhas, mas que considero absurdo o abandono de um extraordinário monumento já existente, as dezenas de milhares de metros de filme que registraram a participação do Brasil na guerra. Sublinharia o interesse que devem merecer os estudos a fim de tornarem mais atraentes os programas escolares relativos à história recente do Brasil, mas estranharia ao mesmo tempo que se deixem apodrecer irremediavelmente os reflexos vivos de cinqüenta anos de vida brasileira. Iria novamente dizer como é justificada a atenção com que pedagogos, psicólogos, homens públicos, líderes de movimentos cívicos ou religiosos procuram encarar o cinema, e salientaria mais uma vez o fato de que a formação do espectador cinematográfico precisa ser iniciada nas escolas, objetivo impensável sem a existência de uma cinemateca. Aplaudiria como sempre as medidas, ultimamente veiculadas, dos poderes públicos em favor da indústria cinematográfica brasileira, acrescentando, como habitualmente, que cinema também precisa de cultura, inclusive cinematográfica, e que esta não pode criar raízes num país sem cinemateca.

Diria isso tudo e repetiria muito mais. Voltaríamos ao nosso já monótono *leit-motif*, de que uma cinemateca é um empreendimento caríssimo e viável somente com o amparo dos poderes públicos municipais, estaduais e federais. Relembraria o que já foi tentado nesses diferentes setores com intervalos a partir de 1940 e o que, de forma contínua e cotidiana, esforçamo-nos em conseguir desde 1954. Depois de explicar que a legislação municipal se tornou pioneira em matéria de amparo à indústria e à cultura cinematográfica, entraríamos no cerne da questão, o convênio firmado entre a Prefeitura de

São Paulo e a Cinemateca Brasileira e a sua tão precária efetivação. O artigo seria escrito na esperança de elucidar o problema para os responsáveis e para a opinião, de provocar tomadas de consciência, de convencer, de ter conseqüências, de ser um ato que somado a outros permitisse iniciar o salvamento de um milhão de metros de fitas de cinema que se encontram em acelerado processo de decomposição.

Surpreendi-me, de início, ao constatar a impossibilidade de escrever hoje um tal artigo. Quando dei conta, estava diante do papel branco, procurando entender por que não funciona uma lei [1] tão simples e inteligente como a que prevê a participação do poder público paulistano na conservação e difusão cultural cinematográfica. Passaram pela minha memória as fisionomias de algumas dezenas entre as centenas de pessoas dos setores administrativos permanentes ou dos quadros políticos variáveis com as quais quase diariamente meus colegas ou eu temos tratado do assunto. Do momento em que estejam familiarizados com a lei promulgada em fins de 1955, e isso de uns tempos para cá sucede com certa freqüência, todos, desde o prefeito aos auxiliares de secção, têm individualmente dado atenção e demonstrado entendimento. A Cinemateca, por sua vez, compreendendo a situação financeira difícil em que vive a Prefeitura, não tem oposto obstáculos a fórmulas de execução da lei e do convênio muito convenientes para ela e extremamente favoráveis à administração municipal. Senão, vejamos.

A lei que determina a cobrança de um adicional nas entradas de cinema está arrecadando para a Prefeitura mais de cinqüenta milhões de cruzeiros. De acordo com essa mesma lei, essa soma deveria ser empregada no amparo à indústria cinematográfica e às instituições que se dediquem à preservação e difusão cultural de filmes e ao ensino da arte e técnicas cinematográficas. Na realidade, só uma parcela modesta da soma arrecadada tem sido consignada no orçamento para os fins previstos.

Em 1956, a execução da lei foi interrompida por um mandado de segurança e só no ano seguinte a cobrança do adicional processou-se normalmente. Em janeiro de 1957 a Cinemateca Brasileira preparava-se para solicitar um convênio de doze milhões de cruzeiros, quando ocorreu a catástrofe do dia 27, o que a levou a pedir um acréscimo de seis milhões. Uma comissão técnica pediu que a soma de dezoito milhões fosse distribuída em dois exercícios e a Cinemateca concordou. Assinado o convênio, a admi-

1 Lei nº 4.854 de 30 de dezembro de 1955, regulamentada pelo decreto nº 3.063 de 26 de janeiro de 1956.

nistração de então propôs um esquema de pagamento parcelado durante todo o ano. A Cinemateca concordou, mas nada recebeu naquele ano. A nova administração eleita em 1957 ratificou e retificou o convênio, sugerindo à Cinemateca aceitar os primeiros nove milhões na forma de títulos caucionados da dívida pública. A Cinemateca aceitou e recebeu a promessa de que os outros nove milhões seriam pagos em dinheiro. Na realidade, em 1958 a Prefeitura novamente sugeriu o pagamento em títulos caucionados, a Cinemateca novamente concordou mas até agora nada recebeu.

A Prefeitura arrecada, pois, cinqüenta milhões, só põe no orçamento uma parcela, recusa-se a pagar em dinheiro, propõe títulos que até agora não emitiu. É difícil compreender essa situação. Nesse caso, não cabe o argumento das dificuldades financeiras, pois por um lado a lei de amparo à indústria e cultura cinematográfica está permitindo à administração usufruir várias dezenas de milhões e, por outro, no que se refere aos vinte milhões que devem ser empregados segundo determinam a lei e os compromissos assumidos pela Prefeitura, a Cinemateca concordou em não receber a sua parte em dinheiro, mas em títulos. O fato de a Prefeitura quase no fim do exercício ainda não os ter emitido deixa-me perplexo. Será possível que o processo a eles relativo tenha ultimamente ficado parado de propósito por mais de dois meses e meio numa mesma repartição? Qual seria o motivo para tal comportamento da administração municipal em relação à Cinemateca?

Tudo se passa como se os serviços públicos municipais não agissem como um todo. Tem-se às vezes a impressão de uma desconcertante heterogeneidade. Os processos percorrem um grande número de repartições diferentes e como cada uma delas se interessa pelo mérito e tem dele uma concepção particular, tudo se torna muito complexo. Ao mesmo tempo as pastas se avolumam, o processo corrente liga-se a outros anteriores que não são mais consultados e a partir de certo momento a tendência dos funcionários é de se interessar apenas pelos últimos pareceres. Tudo fica confuso, a fim de se procurar um esclarecimento, às vezes contido nas primeiras dezenas de folhas, o processo é devolvido à repartição onde já esteve e assim por diante. Não mais surpreende a descoberta freqüente de processos que num lento motocontínuo percorrem a

administração durante anos, depois de os interessados se terem deles desinteressado.

Há também o problema das relações humanas. A imagem que se faz da burocracia é a de uma máquna desumana e impessoal. Nada disso na administração municipal, que é multi-humana. E como no Brasil somos incrivelmente pessoais, as relações entre a administração e o público acabam adquirindo uma carga emocional bastante singular. Serão de ordem sobretudo psicológicas as barreiras que encontramos, aparentemente tão difíceis de transpor que somos tentados a desistir e a limitarmo-nos apenas ao estudo de sua natureza? É o que procurarei compreender, se um dia renunciar ao meu cordial combate com a Prefeitura em prol da Cinemateca Brasileira.

Antes do cinema alemão

20-dezembro-1958

O interesse provocado pela recente exibição em São Paulo de filmes norte-americanos clássicos ultrapassou de muito o público ao qual eram destinados, os alunos de diferentes cursos de cinematografia e teatro. Como se tratava de aulas de ilustração previstas no currículo escolar não houve publicidade, o que não impediu aparecer grande número de pessoas interessadas em assisti-las. Foram também extremamente numerosos os espectadores potenciais que se desolaram por terem tomado conhecimento do ciclo somente após sua conclusão e devolução das fitas para a cinemateca de Nova Iorque.

Preparando para a última semana de janeiro nova série de exibições de fitas clássicas, desta vez alemãs, a Cinemateca Brasileira esforça-se em torná-las acessíveis ao maior número de interessados não só de São Paulo mas também do interior, do Rio e de outros Estados. A Semana de Cultura Cinematográfica dedicada ao cinema alemão realizar-se-á paralelamente às Jornadas promovidas pelo Centro dos Cineclubes, durante as quais se reunirão em São Paulo jovens estudiosos de cinema de todo o Brasil. A Comissão Estadual de Cinema decidiu patrocinar a Semana de Cultura Cinematográfica dando um auxílio financeiro para a contratipagem de pelo menos dois filmes. Com esse amparo e a colaboração de outras cinematecas sul-americanas poderão ser exibidos talvez onze filmes fundamentais produzidos na Alemanha entre 1919 e 1931 [1], período áureo do cinema daquele país.

A noção de que os estudos cinematográficos são condenados à esterilidade quando não se inserem num panorama cultural mais amplo é talvez mais sensível no caso do cinema clássico da Alemanha do que no de outros países. É difícil penetrar na sua natureza sem levar em conta não só a tendência artística que se tornou conhecida como expressionismo mas também algumas constantes da literatura e do pensamento na Alemanha. A principal crítica que pode ser feita ao livro de Lotte Eisner [2], por exemplo, é a de ter a autora se limitado a tratar desse tema em quatro páginas de anotações sumárias

1 Está prevista a exibição de *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, *Die Puppe* (1919), de Ernest Lubitsch, *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (1922), de F. W. Murnau, *Raskoinikoff* (1923), de Robert Wiene, *Schatten* (1923), de Arthur Robinson, *Siegfried* (1923), de Fritz Lang, *Das Wachsfiguren Kabinett* (1924), de Paul Leni, *Metropolis* (1926), de Fritz Lang, *Berlim, Die Symphonie einer Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann, *Die Dreigroschenoper* (1931), de G. W. Pabst e *Der Morder Dimitri Karamasoff* (1931), de Fedor Ozep.

2 *"L'Ecran Démoniaque" (Influence de Max Reinhardt et de L'Expressionisme).* *Editions André Nonne*, Paris, 1952.

sob o título prometedor de *Predisposição dos alemães ao expressionismo*. É possível que se encontre no cinema, com a mesma vivacidade do que em outras manifestações culturais, a contradição entre o esforço de afirmação nacional e a vocação cosmopolita que tem marcado tantos momentos da vida alemã. É necessário, por outro lado, associar intimamente o cinema produzido durante aqueles anos com o período histórico que vai da instauração da República de Weimar até a chegada de Hitler ao poder. Se o livro de Siegfried Kracauer [3] se torna cada vez menos convincente decorridos apenas dez anos de sua publicação, não é por se ter o autor iludido ao crer na possibilidade de vislumbrar através do cinema a dinâmica social que levou os alemães ao hitlerismo, mas por ter forçado sua tese na animação do imediatismo político.

3 *From Caligari to Hitler (A Psychological history of the German film)*, Princeton University Press, 1947.

Na realidade, o conveniente seria a promoção de uma semana de estudos alemães literários, artísticos e históricos, complementados pela análise e exibição dos filmes. Tudo indica, porém, ser prematuro tentar tal empreendimento entre nós. Muitos espíritos universitários ainda relutam em reconhecer nas obras produzidas pela indústria do entretenimento o reflexo dos problemas que tanto os apaixonam no terreno de sua especialidade. É preciso convir, além do mais, que nossa ignorância, a dos meios interessados sobretudo pelo cinema, é freqüentemente alarmante, o que não facilita as indispensáveis conexões entre o fenômeno cinematográfico e as correntes de cultura mais tradicionais. A Cinemateca Brasileira, em todo caso, na medida em que sua debilidade o permite, procura manifestar-se contra esse deplorável divórcio e por ocasião da Semana de Cultura Cinematográfica promoverá conferências dedicadas particularmente ao romantismo e ao expressionismo tais como se manifestaram no pensamento e na arte alemã. Pessoalmente, espero muito dessa oportunidade para esclarecer várias idéias sobre a cultura e o cinema germânicos e penso que provavelmente a própria palavra *expressionismo* sairá vivificada da experiência, com a perda de seu poder de fórmula mágica.

Expressionismo pertence à família de palavras que se transformam de instrumentos por nós criados para exprimir o pensamento em entidades autônomas que tendem a colocar-nos a seu serviço no esforço de explicar sua significação. Num volume de cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira recentemente editado [4] há uma página que ilustra com

4 Organização Simões Editora, Rio, 1958.

sabor essa dificuldade. Trabalhando como revisor do *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, Bandeira introduziu numerosos verbetes relativos às artes, tendo feito para essa tarefa diversas consultas a Mário de Andrade, pedindo-lhe inclusive uma boa definição para o termo *expressionismo*. O escritor paulista começa prevenindo o seu amigo da impossibilidade de definir *dicionariamente* tendências de arte, que não são conceitos e sim, na melhor das hipóteses, concepções. Acaba sugerindo a seguinte definição: "Tendência artística de origem alemã que submete os dados da realidade e as normas de técnica à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo". O autor de *Macunaíma*, porém, acrescenta: "Isto me saiu depois de bem pensar e corrigir. Sei que está certo. Mas sei porque preliminarmente já conheço o expressionismo! Mas o diabo é que os próprios gregos, Fidias, Santa Maria! estão aí dentro (...). e o pior é que os Impressionistas, contra os quais o Expressionismo reagiu, também podem gabar-se de minha definição".

Deixemos Fidias e limitemo-nos ao domínio alemão, contornando uma séria dificuldade — minha ignorância é ainda maior nesse terreno do que em outros — a golpes de Enciclopédia e graças à lembrança de velhas leituras de Henri Heine, esse prodigioso jornalista e divulgador de noções que a cem anos de distância consegue interessar-nos inclusive por coisas sobre as quais não temos a menor idéia. Não é difícil compreender que o florescimento de uma literatura alemã autônoma foi tardia e que até a primeira metade do século XVIII o essencial da vida intelectual dos países germânicos girava em torno da França, Itália, Inglaterra ou Espanha. Foi a propósito de uma tradução do *Paraíso Perdido* de Milton que surgiu a chamada *controvérsia suíça* cheia de conseqüências na história do pensamento alemão. O movimento reivindicava mais espaço para a inspiração pessoal e insistia em que a imaginação não ficasse submetida a uma razão codificada — já notamos aí o parentesco dessas fórmulas com a definição que Mário de Andrade propôs para um movimento artístico que surgiria quase duzentos anos mais tarde. Na etapa seguinte da literatura alemã, o movimento animado por Herder e do qual participavam os jovens Goethe e Schiller, o célebre *Sturm und Drang*, a *agitação destruidora* e o *ímpeto incontido* enunciados na denominação eram dirigidos contra regras ou leis exteriores que oferecessem obstáculos à expressão pessoal, e ainda aqui

essas formulações têm um tom já familiar. Na transição do século XVIII para o XIX manifesta-se o romantismo e nas discussões em torno dos direitos e dos deveres da crítica reaparece a mesma temática. A velha escola reconhecia nos críticos o direito de julgar segundo um código de princípios definido, ao passo que a nova tendência afirmava que seu dever era entender e apreciar os criadores em suas manifestações pessoais. O novo século ficou logo dominado por Goethe, que ainda era vivo quando teve início a nova fermentação de rebeldia. Heine escrevia que estava sendo derrubado o "mundo objetivo do belo" criado por Goethe e que em seu lugar se instalaria o "reino da mais cruel subjetividade". Realmente, apareceu Nietzsche, mas no fim do século XIX, e nos primeiros anos do XX o que dominava era o realismo de Thomas Mann, de Gerhart Hauptmann ou de Hermann Sudermann. Foi na poesia que surgiu a negação desse estado de coisas. Jovens poetas discípulos de Stefan George, o mais célebre dos quais foi Rainer Maria Rilke, reclamaram o direito de interpretar o mundo exterior à sua maneira ou ainda de sobrepor suas personalidades a esse mundo e a isso, finalmente, chamou-se expressionismo.

Como no *Sturm und Drang*, no romantismo e no realismo, o que mais se desenvolveu no expressionismo foi o teatro com raízes em Strindberg e Maeterlinck e cuja maior figura nas vésperas da guerra era George Kaiser. Essa mesma época assistia a uma recrudescência romântica, e aqui devemos fazer um retorno. Devo a Heine o que sei sobre o romantismo alemão mas pergunto-me se as perfídias polêmicas do poeta não marcaram por demais minhas idéias sobre a questão. A redescoberta e a paixão pela Idade Média, características principais do romantismo alemão, provocaram o sarcasmo de Heine. Ele próprio, porém, manifestou sua simpatia pelo misticismo, essa fonte perene de dificuldades para a Igreja. Justamente, pensava Heine, porque o místico se retira do mundo da contemplação interior e pretende encontrar dentro de si próprio os fundamentos do conhecimento, ele escapa à supremacia da autoridade exterior. Como o movimento do século anterior, o neo-romantismo dos primeiros anos do século XX preocupava-se com histórias medievais, mas descobrindo nelas implicações modernas inseparáveis de um nebuloso misticismo.

Enquanto se aproximava a guerra de 1914, a vida cultural alemã conhecia uma efervescente ani-

mação. No teatro o movimento não se limitava à dramaturgia; as idéias de Gordon Craig e a ação de Reinhardt haviam renovado inteiramente a encenação. A rebelião expressionista alastrara-se pela pintura e pela música. Na Alemanha de então o cinema tinha ainda menor significação do que em outros países da Europa ou do que na América do Norte. Em todo caso, em 1913 Reinhardt havia tentado uma experiência cinematográfica e um ano depois Paul Wegener, eminente personalidade vinda do teatro, realizava a primeira versão do *Estudante de Praga*.

A guerra provocou um parêntese na vida artística alemã. Depois da derrota tudo o que ficara em suspenso em 1914 recrudesceu animado por um estímulo novo. Nasceu então o chamado cinema expressionista que anunciou para o mundo a participação do gênio nacional alemão na nova arte.

A propósito de cinema alemão

17 janeiro-1959

Resumir os doze anos mais ricos de uma grande escola cinematográfica nacional em apenas onze exibições foi um desafio que a Cinemateca Brasileira aceitou ao promover a Semana de Cultura Cinematográfica dedicada ao cinema alemão. A Cinemateca age com consciência da temeridade de tal empreendimento, mas seria maior a sua irresponsabilidade caso esperasse para reencetar o seu esforço de difusão cultural que os órgãos do poder público se inteirassem da importância de uma cinemateca num país moderno.

Antes do incêndio de janeiro de 1957 e do aceleramento da decomposição do seu acervo nesses dois últimos anos, a Cinemateca Brasileira estava em condições de apresentar vinte e cinco programas ilustrando as grandes etapas do cinema alemão de 1919 a 1931. Se o convênio assinado com o Município tivesse sido efetivado, se a ajuda proclamada pelo Ministério da Educação e Cultura tivesse sido cumprido, se o projeto do governo estadual tivesse tomando forma, a Cinemateca poderia ter salvaguardado cerca de meio milhão de metros de filmes nos quais se refletia a vida brasileira desde os primórdios do século e outro tanto relativo ao cinema internacional; poderia ter fornecido a escolas, museus, bibliotecas e clubes do Brasil os programas cinematográficos de que necessitam: e poderia agora ilustrar a história do cinema alemão de 1896 a 1950 com uma centena de projeções, como têm feito suas congêneres de outros países.

No São Paulo de 1959, ao cabo de dezenove anos de esforços, devemos limitar-nos a doze anos de cinema alemão e contentar-nos com apenas onze filmes. Vamos, em todo caso, projetá-los e estudá-los enquanto é possível, pois nada impede que em mais ou menos tempo apodreçam ou se queimem, devido às condições em que se encontram: não contratipados e armazenados em depósitos onde não existe controle de temperatura, nos quais os hidrômetros que a Cinemateca não tem dinheiro pra comprar acusariam até 90% de umidade relativa. Só podemos garantir que pela contratipagem, dois

desses filmes terão, apesar da falta de instalações adequadas, aumentada a possibilidade de sobrevivência, graças à Comissão Estadual de Cinema, que patrocina a Semana de Cultura Cinematográfica e lhe assegurou um pequeno auxílio da ordem de duzentos e tantos mil cruzeiros.

Esses onze filmes em perigo de destruição, que serão estudados por delegações vindas de todo o País, convocadas pelo Centro dos Cineclubes, são todos prodigiosamente interessantes. Muita gente pensa ainda que fitas como essas interessam somente aos especialistas de cinematografia. Isso indica entre nós um desconcertante retardo intelectual. Não existe hoje no mundo comunidade civilizada cujos responsáveis culturais não considerem as obras marcantes da história do cinema como um patrimônio artístico a ser defendido contra a ação do tempo com o mesmo carinho dispensado, por exemplo, às grandes criações das artes plásticas. A natureza particular do cinema, o fato de exigir em sua confecção uma variedade grande de expressões artísticas, intelectuais e sociais, confere a esse espetáculo registrado em película tal multiplicidade de facetas que não permite a indiferença de nenhum tipo moderno de sensibilidade. Qualquer pessoa interessada em teatro, sociologia, pintura, política, literatura, história, arquitetura, filosofia ou música encontrará sempre no cinema estímulos diferentes para suas meditações, novos ângulos de apreciação dos valores que mais lhes interessam. Não é preciso sequer que o considerem Arte, mesmo porque é excessiva a freqüência com que essa maiúscula dissimula uma devoção distante e convencional pelo mundo dos valores estéticos. Basta reconhecer o mínimo que ninguém lhe pode negar, o de constituir ele o folclore da era industrial, de ser um dos maiores fornecedores de fantasia para o consumo do homem moderno, de ser um reflexo da vida social que, analisado criticamente, proporciona ao nossso século uma chave até então ignorada para a interpretação das estruturas psicológicas da comunidade.

O fato de serem alemães os onze filmes projetados durante a Semana de Cultura Cinematográfica e de terem sido produzidos nos doze anos que se seguiram ao fim da I Guerra Mundial, torna especialmente oportuno esse gênero de considerações. Nossas elites intelectuais e artísticas ainda não restabeleceram com a cultura germânica uma intimidade confiante e isso se reflete na formação dos mais jovens. A velha Alemanha e as de hoje continuam a

ter muito a dizer e não há razão para não contribuir mais efetivamente, ao lado dos outros grandes centros de cultura, para o delineamento de nossa fisionomia nacional. Os filmes estudados no auditório do Museu de Arte Moderna no Parque Ibirapuera apresentam muitas características que derivam das raízes mais específicas da literatura, da arte e do pensamento alemão. Ao lado disso, refletem os mais variados aspectos do modernismo germânico em nosso século. E exprimem ainda a dramática conjuntura histórica que levou ao pesadelo hitlerista.

A exibição de *Caligari, Nosferatu, Sombras, Siegfried, Figuras de Cera, Metropolis* e outros filmes poderá significar para a nova geração de cineclubistas não só o aprofundamento de sua cultura cinematográfica como a abertura de novas dimensões em sua formação artística e humanística. Uma coisa, aliás, é inseparável da outra, sendo esse o motivo pelo qual a Cinemateca Brasileira promoveu, a propósito dos filmes, a realização de conferências sobre o romantismo alemão e o expressionismo nas artes plásticas e na música.

O injustiçado Caligari

24-janeiro-1959

Na Berlim dos primeiros anos da década de vinte, contavam-se histórias de rapazes que compravam no campo jovens débeis mentais a fim de dissecá-los vivos. Embebedadas com gás hilariante, as vítimas reagiam com risadas frenéticas. O pintor Kisling teria assistido a uma dessas cerimônias sádicas cujo relato sinistro e dificilmente suportável encontra-se num livro de Michael Georges-Michel, *Les Montparnos.* O autor dessa crônica romanceada sobre os meios artísticos de Montparnasse no período logo após a Primeira Guerra Mundial afirma ter assistido ou ouvido tudo o que escreve. Procuramos escapar ao horror do episódio berlinense na esperança de que Kisling ou Georges-Michel tenha mentido. Em todo caso, é reveladora a maneira pela qual o acontecimento se enquadra no texto. Kisling teria se reunido aos participantes da infernal experiência no *Glauen Vogel Kaffee*, estabelecimento onde tudo era pintado de preto. Inclusive os copos. As mesas e cadeiras eram de tamanho reduzidíssimo e o serviço feito por anões grotescos que afirmavam aos clientes serem frutos de amores incestuosos. Nesse ambiente Kisling encontrou não só as pessoas que mais tarde o levariam ao espetáculo de dissecação mas também velhos amigos de Paris de antes de 1914, como o escultor De Fiori, Archipenko e o astrólogo Artaval. O desconhecido que estava com eles à mesa foi apresentado a Kisling como Kroll, autor de *Caligari*, que prepara uma adaptação de *O Idiota*, de Dostoievski.

Michael Georges-Michel adverte na primeira página de *Les Montparnos* que salvo as pessoas citadas nominalmente, como é o caso de Kisling e Cendrars, não descreveu ninguém particularmente. Mondrulleau, por exemplo, principal personagem do romance, conforme sugere o nome tem muitos traços de Modigliani e Utrillo. Que eu saiba, não existe nenhum *Kroll* entre os responsáveis pela fita *O Gabinete do Doutor Caligari* e a adaptação cinematográfica de Dostoievski feita por Wiene foi *Raskolnikoff*, baseada em *Crime e Castigo*. A imprecisão histórica não importa no caso. Mas é significativo que, ao lado dos copos negros e dos anões do

Glauen Vogel, Kisling, ou Georges-Michel, tenha evocado *Caligari* como introdução decorativa para a descrição de uma aventura que representaria o ponto máximo de alienação atingido pelos setores decompostos da sociedade alemã saída da guerra de 1914-18. "Era a época", escreveu Otto Strasser, "dos sádicos mórbidos, do amor num caixão de defunto, do mais cruel masoquismo, dos maníacos de todos os gêneros; era a idade de ouro dos homossexuais, dos astrólogos, dos sonâmbulos". Essa citação de Strasser encontra-se no programa distribuído pelo Clube de Cinema de São Paulo quando da projeção de *Caligari* dezoito anos atrás, na Faculdade de Filosofia. Isso indica que tanto para o escritor francês em 1923 como para nós em 1940 exalava-se decadência da fita. Hoje perguntamo-nos se era pertinente insinuarmos *Caligari* como sintoma das doenças que afligiam o organismo social alemão. A celebridade da fita era tão grande que tendíamos abusivamente a considerá-la como símbolo e resumo do cinema da Alemanha do após-guerra. Perdíamos de vista o fato de ter sido a fita realizada depois da derrota de 1918, mas antes da década de vinte, período da depressão e do desespero. O fim da guerra processou-se numa atmosfera revolucionária, isto é, esperançosa, e somente numa perspectiva histórica sentimos que a esperança foi truncada no decorrer de 1919. Para a Alemanha de então o pior era o passado recentíssimo, o período final das hostilidades, e aceitava com otimismo as dificuldades do momento, disposta a criticar os valores falsos que a haviam conduzido à situação presente, decidida a forjar um futuro diferente. *Caligari* foi concebido e realizado nesse ambiente de luta e confiança. Seus autores tinham plena consciência de constituírem uma vanguarda. Rompiam com o passado medíocre do cinema alemão, enfrentavam o gosto corrente pelas reconstituições históricas da UFA, já poderosa industrialmente, não procuravam apoiar-se em modelos cinematográficos estrangeiros para exprimir suas concepções. Em parte por ignorância mas também por deliberação não tomavam conhecimento da evolução do cinema como linguagem autônoma tal como se processara nos últimos cinco anos nos Estados Unidos. Queriam fazer do filme um fato artístico, não partindo da idéia de cinema como arte original, mas nele inculcando os valores da pintura e do teatro.

À primeira vista o ponto de partida da equipe do *Caligari* é bastante semelhante ao dos responsá-

veis pelo *film d'art* francês de dez anos antes. Na França, porém, os ensaios plásticos tinham a preocupação de imitar a Renascença italiana e *A Paixão*, de Feuillade, parece a filmagem de uma tela acadêmica. Quanto ao *Assassinato do Duque de Guise*, seu responsável literário vinha da Academia e as equipes artísticas da Comédie Française, isto é, das fontes mais estabilizadas e convencionais.

Na experiência alemã a situação foi diferente. O grupo reunido em torno de Erich Pommer e Robert Wiene era constituído por jovens animados pelo desejo de fazer algo de novo. O austríaco Carl Mayer e o tcheco Hans Janowitz eram moços vividos, marcados pela engrenagem da guerra, escritores inéditos ansiosos por exprimir seus protestos. Os pintores Hermann Warm, Walter Rohrig e Walter Reinann pertenciam ao grupo *Der Sturm*, cidadela da rebelião artística iniciada em Munique alguns anos antes da guerra. Lil Dagover estreava, Conrad Veldt tinha vinte e seis anos, Werner Krauss fazia figura de ancião mas não teria muito mais de trinta. O mais jovem de todos era Friedrich Feher, mais tarde autor de *La Symphonie des Brigands*, uma das obras mais poéticas e inspiradas do cinema. Quase todos os

O Gabinete do Doutor Caligari

participantes da realização de *Caligari* tinham experiência teatral e sabemos que os palcos alemães estavam animados pela ebulição renovadora iniciada antes da guerra principalmente por Max Reinhardt. Como o *Assassinato do Duque de Guise, Caligari* queria ser Arte, porém de vanguarda, e como seus promotores não se preocupassem com o específico cinematográfico, apelaram desembaraçadamente para o que havia de mais vivo na vida artística alemã, a pintura e o teatro.

As audácias estéticas combinavam-se em Pommer, responsável comercial da fita, com a cautela habitual dos produtores de cinema. Vanguarda era então sinônimo de expressionismo, mas o público da nova escola ainda estava em formação. A extensão do movimento era em todo caso evidente e dois ou três anos mais tarde Spengler escrevia na edição revista da *Decadência do Ocidente* sobre "a farsa desavergonhada do Expressionismo, que o comércio artístico organizou como uma fase da história da arte" [1]. *Caligari* seria, pois, expressionismo, mas endereçado a uma audiência incalculavelmente mais ampla do que a literária ou a das salas de teatro e exposições, e para esse fim algumas precauções deveriam ser tomadas. O grande público dos cinemas estava habituado com um realismo convencional que não desafiava o senso comum e talvez não entendesse a motivação dos telões pintados por Warm e seus companheiros. Mas sacrificar esses elementos de cenografia seria renunciar ao que a experiência tinha de mais artístico, de diferente, de mais expressionista. A solução encontrada foi justificar logicamente a irrealidade dos *décors* graças a uma alteração no roteiro.

Mayer e Janowitz contavam a história de um hipnotizador que exibia nas quermesses um sonâmbulo adivinho. Com o desenrolar dos acontecimentos o Doutor Caligari, como se chamava o personagem, revelava-se como um louco assassino e finalmente como o diretor do hospício da localidade. A atmosfera e os personagens do drama tinham raízes nas experiências combinadas dos autores em diferentes momentos. A trama central, porém, decorreu para ambos diretamente da guerra. Tinham-se tornado se não revolucionários, pelo menos pacifistas anarquizantes. Sua ideologia consistia antes de mais nada no horror pelo princípio de autoridade e de respeito ao chefe, tão importante na vida social alemã e responsável, segundo eles, pelo que houvera de pior durante a carnificina de 1914-18. Iam mais

1 É compreensível a indignação do profeta. Se aceitasse a validez de qualquer corrente artística moderna, demoliria sua grandiosa filosofia da história.

longe ainda, estavam convencidos de que a autoridade necessariamente secreta o crime. É o que procuravam exprimir na parábola do Doutor Caligari, diretor de asilo de alienados, situação que lhe facilitava a atividade de louco furioso. César, o sonâmbulo autor material dos crimes de Caligari, era tão inocente quanto os soldados do *front* e deveria ser salvo, como o povo, da hipnose da autoridade e do chefe.

À luz dessas intenções é fácil imaginar o desespero dos autores quando os realizadores da fita decidiram que para justificar as cenografias tudo acontecia na imaginação alienada de Francis, personagem que na história original desmascarava o Doutor Caligari. O resultado foi o restabelecimento do respeito à autoridade e a apresentação da rebeldia como um caso de loucura.

Seria pueril estabelecer uma ligação automática entre o truncamento da mensagem social de *O Gabinete do Doutor Caligari* e o da esperança revolucionária na Alemanha de 1919. Num caso como no outro, porém, é possível observar que a força determinante foi o conformismo. É sabido que na vida social alemã o movimento de respeito por normas estabelecidas nada resolveu. Em *Caligari*, a concessão ao bom senso e suas conseqüências ideológicas não impediu que pela integração no cinema dos valores de vanguarda teatral e pictórica, a fita provocasse uma revolução estética.

Tendo em vista o futuro desenvolvimento do cinema alemão, é oportuno anotar o nome do colaborador obscuro de Pommer que achou a fórmula para justificar o expressionismo de *Caligari* e *ordenar* à denúncia caótica de Mayer e Janowitz: Fritz Lang.

De Caligari a Metrópolis

31-janeiro-1959

Os dois após-guerra do século conheceram na Europa revoluções estéticas cinematográficas. 1919 marcou a hora da Alemanha e 1945 a da Itália. Essas eclosões nacionais não tomaram como modelo o cinema norte-americano, que em conjunto foi o maior de todos durante os últimos quarenta e cinco anos. Ao contrário, nos anos subseqüentes ao fim das hostilidades esse último procurou sempre revitalizar-se ao contato das novas correntes européias, cabendo acrescentar que as lições aprendidas na Alemanha foram mais fecundas e duradouras do que as procuradas na Itália. Nos Estados Unidos as grandes datas do *Nascimento de uma Nação* e do *Cidadão Kane* têm coincidido com o primeiro ano de guerras das quais o país ainda não participa.

Não é possível imaginar direções mais díspares do que as seguidas pelo cinema alemão e o italiano respectivamente depois da I e II Guerra Mundial. Em Berlim tudo decorreu de ter sido a realização cinematográfica trancafiada dentro de estúdios, então os melhores da Europa e cuja construção fora facilitada pela situação de guerra, ao passo que na Itália o que determinou a nova fisionomia do cinema foi o fato de Cinecittá, que adquirira primazia no continente, ter interrompido as atividades devido à guerra. Esses dois pontos de partida — estúdios fechados por dentro ou por fora — condicionaram a ordenação ou a desordem, a imaginação modeladora sempre mais rigorosa ou o espírito que procura amoldar-se à espontaneidade do real. Os personagens criados nos estúdios alemães pareciam ter o estímulo vital sugado por algum vampiro e evocavam figuras de cera, de gravuras ou de estatuária, dotadas de recursos infinitos de automatismo, porém sempre obedientes às regras da mais estilizada interpretação teatral. Eram construções acabadas. Os seres situados ou simplesmente captados nas ruas italianas não tinham suas pulsações recriadas e eram incompletos como o fluir do quotidiano. Essas duas ordens antinômicas de características dos maiores momentos da cinematografia alemã e italiana não se aplicam indiscriminadamente a tudo o que

foi feito nos dois países durante os seis primeiros anos do primeiro e do segundo após-guerra, mas definem bem a linha que vai de *Caligari a Metrópolis* e a outra que se inicia com *Roma Cidade Aberta* e culmina em *Umberto D.*

É curioso constatar o quanto esses dois altos períodos de criação desafiam velhas mas ainda influentes doutrinas estéticas cujo ponto de partida considera o cinema como arte autônoma e linguagem necessariamente refinada quanto à execução. Segundo essa teoria, os filmes alemães que ignoraram as grandes lições griffithianas ou os italianos que esqueceram os requintes de Hollywood não encontrariam guarida no Cinema com maiúscula. Continua oportuno lembrar que as perplexidades hamletianas em relação ao cinema foram sempre frutos de elocubrações estéticas, cujo papel no movimento de cultura cinematográfica foi em seu tempo grande, e que desde o seu aparecimento o espetáculo registrado em película nunca abandonou a imperturbável dialética de ser e não ser Cinema. Não é, porém, nosso objetivo prolongar o paralelo entre as escolas cinematográficas ligadas às duas conflagrações mundiais do século. É o cinema alemão que está em foco, graças às exibições no quadro da Semana de Cultura Cinematográfica promovida pela Cinemateca Brasileira no Museu de Arte Moderna e patrocinadas pela Comissão Estadual de Cinema.

Falei acima sobre a linha de filmes que vai de *Caligari a Metropolis* com a intenção de resumir o que houve de mais típico no cinema alemão do início e da maior parte da década de vinte. Refiro-me evidentemente ao chamado cinema expressionista em suas manifestações ortodoxas e derivações mais diretas. Poderia ter adotado esse critério levado pela tradição das posições críticas surgidas há trinta anos, ou a fim de aproveitar didaticamente a circunstância de se aplicar ao lote mais coerente das onze programações do Ibirapuera. Com efeito, a palavra *expressionismo* foi muito usada para envolver todo o cinema mudo clássico da Alemanha e esse grupo de fitas, *Caligari, Nosferatu, Sombras, Siegfried* e *Metropolis* constitui uma série exemplar. Não discutiremos aqui se além de ser um ponto de partida *Caligari* significou a cristalização final de tendências que teriam apontado em numerosos filmes realizados a partir de 1913, pois os elementos existentes são por demais sumários, ao passo que sua articulação com o que veio depois está abundantemente ilustrada pelo grande número de fitas conserva-

das nas cinematecas. O fato de Wiene ser o diretor de *Caligari e Raskolnikoff* por si só não asseguraria a unidade estilística dos dois filmes, pois ele realizou durante anos de guerra numerosas fitas sem nenhuma relação com a obra que o celebrizou. *Caligari* foi uma revelação também para o seu diretor, sendo *Raskolnikoff* o resultado dessa tomada de consciência. Alguns críticos julgaram essa fita apenas como uma tentativa de usufruir do sucesso de *Caligari*, o que talvez tenha sido o caso de *Genuine*, que Wiene realizou no intervalo entre uma e outra. Nessa adaptação de *Crime e Castigo*, porém, longe de se repetir, Wiene procura soluções novas para os inúmeros problemas suscitados por *Caligari*. O emprego de telões pintados para sugerir a cidade e o campo conferira a certas seqüências da fita uma excessiva impressão de palco teatral. Em *Raskolnikoff*, Wiene substituiu a cenografia essencialmente pictórica por *décors* de uma arquitetura mais orgânica, construídos por Andreiev, cujo papel foi grande não só na Alemanha como no cinema francês. Tudo indica que a fusão entre os personagens e a cenografia procurada em *Caligari*, não dera inteira satisfação ao diretor. Ele teria observado, como alguns críticos, que a perfeita identificação existia apenas nas imagens imobilizadas em fotografia. A *gravura em movimento* imaginada por Warm não se efetivara. Isso levou Wiene a tentar, em vez da integração, certo contraponto entre os personagens e *décor.* De qualquer modo, existe em *Raskolnikoff* uma curiosa disparidade entre os personagens interpretados pelos atores do teatro de Stanislavski e os ambientes expressionistas criados pela arquitetura de Andreiev.

Alguns dos problemas que Wiene se propusera foram resolvidos por Paul Leni graças ao seu imenso talento de decorador. *O Gabinete das Figuras de Cera* é composto de três *sketches* sendo a fita, no conjunto, exemplo de três dominantes do cinema clássico alemão: acordo entre roupas e cenografia, importância da arquitetura e triunfo da iluminação. Em cada episódio, cada uma das características é desigualmente acentuada. Na história do sultão Haroun-Al-Raschid a cenografia é construída em torno de curvas que tendem para o círculo, onde se insere o corpo roliço de Emil Jannings. Nas seqüências de Ivan, o Terrível, com Conrad Veidt, a função explícita da arquitetura é enquadrar o porte curvo dos personagens. Quanto ao episódio de Werner Krauss encarnando Jack, o Estripador, o essencial nos é dado pelos recursos próprios da fotografia. O conjunto da

fita é modelado pelos efeitos de luz e sombra.

Se muitas pessoas hesitam em aceitar *Nosferatu, o Vampiro* como *expressionismo*, provavelmente é porque não se encontram na fita de Murnau reflexos de cenografia de *Caligari*, que veio a ser considerada como paradigma da escola. Um argumento mais sério seria o de terem sido as filmagens efetuadas fora do estúdio. Isso fez com que certos comentadores se chocassem com o contraste entre o céu aberto e o crânio altamente estilizado do eminente Vampiro. Mas a temática tratada numa natureza brumosa ou em interiores sombrios, a interpretação dos atores e a função dramática da sombra são largamente suficientes para dar ao filme a marca indiscutível do cinema alemão da grande época. *Nosferatu* talvez sugira por vezes algo de mais pessoal e íntimo, o que se deve atribuir não só a singularidade artística e humana de Murnau mas ao fato de que no processo de diversificação o cinema expressionista apelou para as noções freudianas que então se popularizavam.

Sombras, uma Alucinação Noturna combina a significação da sombra e do reflexo como símbolos mágicos do destino ou do *duplo*, haurida na literatura romântica ou na tradição folclórica, com a utilização de dados da psicologia moderna. Nessa fita a luz torna-se todo-poderosa. Compete-lhe não só toda a função decorativa, mas dela dependem igualmente a valorização e o próprio sentido da interpretação dos atores. Há cerca de dez anos não assisto a essa fita e a oportunidade que agora se apresenta servirá para confirmar ou não a impressão de que em *Sombras* os alemães pela primeira vez atingiram a unidade total tão procurada, e isso graças à subordinação de todos os outros elementos ao império da luz.

Com Fritz Lang a unidade e a ordem foram alcançadas pela submissão de todos os elementos à arquitetura. Sendo *Siegfried* o momento mais alto do cinema de estúdio derivado de *Caligari*, e *Metrópolis* o canto de cisne do cinema mudo alemão, existem razões suficientes para que lhes seja dedicado um comentário especial.

Continua de pé o problema de saber, se é lícito considerar essa série de fitas como a linha central do cinema germânico da década de vinte. Paralelamente ao *expressionismo* e freqüentemente realizados pelos mesmos homens, surgiram filmes agrupados sob as denominações de *Kammerspiel*, *Nova Objetividade* e outras. É preciso verificar até que

ponto, sem abusar dos artifícios didáticos, essas diversas correntes podem ser reduzidas à revolução estética provocada em 1919 pelo *Gabinete do Doutor Caligari.*

Índice Remissivo

A

Abevelin, Eduardo (Abelim, Eduardo), 57
Abismos de Pasión, 85
Abraham Lincoln, 373
Abramo, Cláudio, 359, 360
Absolutamente Certo, 350
Academia Militar Austríaca, 129
Accioli Neto, João, 238
Accord, Arty, 46
Acervo Aníbal Requião, 10
Actors' Studio, 100, 102, 203, 274
Adenauer, Konrad, 116
Afonso XIII, 162
African Queen, 142
After Many Years, 363, 370
Age d'Or, L', 83, 84, 163, 199, 200, 201
Agee, James, 36, 431
Agel, Geneviève, 19
Agel, Henri, 432
Agenzia Matrimoniale, Un', 15
Aldeia do Pecado, 329
Aldrich, Robert, 195
Alegres Rapazes, Os, 200
Alencar, José de, 76
Alemanha, Ano Zero, 328, 412
Alexander Nevsky, 231, 233, 258, 260, 261
Alexandre, o Grande, 267
Alexandrov, Grigori, 200, 229-230, 247
Aliança Francesa, 431
Allegret, Yves, 108
Alma Gentil, 47
Almeida, Abílio Pereira de, 134
Almeida, Guy de, 167
Almoço dos Remadores, O, 347
Alves, Amilcar, 45
Amantes Crucificados, Os, 181
Amaral, Helio Furtado do, 73
America, (D. W. Griffith), 373
America, (Salvador Dali), 198
American Federation of Women, 128
American Legion, 389, 390, 404
American Mercury, The, 141
Américo, José, 97
Amore, L', 412, 413
Anatomia da Melancolia, 214
And Then There Were None, 90
Andrade, Mario de, 459-460
Andreiev, Andrei, 478
Anhembi (revista), 196, 431
Animal Farm, 120
Anisimov, Ivan, 254, 255
Anjo Bêbado, 183

A Nous la Liberté, 90, 385, 386
Antoine et Antoinette,195
Antonioni, Michelangelo, 17, 164
Apa Film, 45, 46, 47
Apollinaire,Guillaume, 87
A Propos de Nice, 224
Aragon, Louis, 198
Archipenko, Alexander, 466
Arco, Tina D', 55
Arbre d'Eden, L', 216
Arnoux, Alexandre, 156
Arroy, Jean, 154
Artaval, 466
Asphalt Jungle (ver *Segredo das Jóias, O)*
Asquith, Anthony, 81
Assassinato do Duque de Guise, O, 79, 215, 468, 469
Assis, Machado de, 76, 416, 417, 418
Astor, Mary, 142
Astruc, Alexandre, 146, 161
Atalante, L', 216
Attacheva, Pera, 229, 237
Aubry, Cécile, 299
Auer, Mischa, 326
Aurora, 398, 430, 431
Autant-Lara, Claude, 195, 265
Aventures d'Auto Mabel, 345
Ayres, Agnes, 381
Azeredo, Ely, 448
Azevedo, Aluísio, 76
Azevedo, Arthur, 168
Azevedo, Fernando de, 208

B

Babel, Isaac, 232, 258
Bailado do Deus Morto, 307
Balazs, Bela, 49, 117, 271, 326
Ballet (revista), 31
Balzac, Honoré de, 230, 235
Bandeira, Manuel, 459, 460
Banky, Vilma, 326, 396
Bara, Theda, 380-381, 382, 396
Barbosa, José Gomelli, 55
Barbosa, Rui, 75
Bardèche, Maurice, 171, 242, 243, 259, 407
Bardem, Juan Antonio, 163-166, 195
Barkan, Raymond, 346
Baroncelli, Jacques de, 90
Barrault, Jean-Louis, 20
Barreto, Lima, 42, 75, 76, 108, 110, 133, 169
Barro Humano, 68-69, 76
Barros, Carlos Alberto de Souza, 108, 111, 350
Barros, Ribeiro de, 76
Barry, Iris, 11, 58, 59, 87, 364, 407
Barrymore, John, 302
Barthelmess, Richard, 59
Basfonds, Les, 331
Bass, Saul, 94
Bataille du Rail, La, 195
Baty, Gaston, 443
Bazin, André, 50, 126, 147, 148, 160, 193, 194, 195, 212, 233, 295, 299, 342, 344, 347, 375, 424

BBC (British Broadcasting Corporation), 300
Beat the Devil, (O Diabo Riu por Último), 142, 143
Beauté Du Diable, La, 90, 91, 384
Bedil, Demian, 250
Beggars' Opera, The (ver também *Dreigroschenoper e A Ópera dos Pobres)*, 116
Beguin, Albert, 193
Belles de Nuit, Les, 90, 91, 384, 385
Belissima, 446
Benedetti, Paulo, 9
Berenson, Bernhard, 181, 394
Bergman, Ingmar, 15, 96
Bergman, Ingrid, 194
Berlanga, Luis Garcia, 163-166
Berlim, Sinfonia de Uma Cidade, 313
Bernanos, Georges, 147, 411
Bernhardt, Sarah, 364
Berry, Jules, 331
Bête Humaine, La, 330, 332, 336, 337
Beyle, Henri (Stendhal), 219, 221, 265
Biáfora, Rubem, 448
Biblia do Sexo, A, 176
Bíblia Sagrada da Mulher Casada, A, 176
Biblioteca do Congresso, (Washington), 86
Biblioteca Municipal de Santos, 206
Biblioteca Municipal de São Paulo, 400
Biblioteca Nacional, 95
Bidone, Il, 15, 16, 18, 434, 436, 437, 440
Bienal das Artes Plásticas do Teatro, I, 202
Bienal de São Paulo, IV, 140, 221
Bienvenido Mr. Marshall, 164
Big Parade, The, 373
Bilac, Olavo, 168
Bill, Buffalo, 86
Biograph, (The American Mutuoscope and Biograph Company), 59, 362, 363, 364
Bitsch, Charles, 375
Bitzer, Billy, 365
Blair, Betsy, 299
Blind Husbands, 128
Blind Run, The, 37, 39
Blitztein, Marc, 275
Bloch, Jean Richard, 331
Bloy, Léon, 411
Blum, Léon, 330
Boaventura, 56
Boe, Gerard de, 112
Bogart, Humphrey, 142, 143
Boireau, André Deed (Cretinetti), 81
Boles, John, 157
Boletim Mensal de Cinema, 428, 430, 432
Bols, Curt, 118
Borgia, Cesar, 300
Bosé, Lucia, 164, 165
Boswell, James, 94
Botelho, Alberto, 8, 9, 75
Boudu Sauvé Des Eaux, 342
Boukharine, Nikolai I., 231
Boyer, Charles, 157
Bow, Clara, 70
Braconniers, Les, 341

Brainless Lobster, The, 273
Brandão, Jacques do Prado, 167, 189
Brando, Marlon, 100, 190
Brant, Celso, 135
Brasillach, Robert, 171, 242, 243, 259, 407
Brassens, Georges, 387
Brasseur, Pierre, 387
Break the News, 90
Brecht, Bertolt, 116-118, 140
Bresson, Robert, 161
Breton, André, 198, 200
British Film Institute, 24, 31, 35, 36, 58, 78, 134
Brito, Jomard Muniz de, 191
Brontë, Charlotte, 293
Bruto, El, 98
Buckle, Richard, 31, 32, 34
Buñuel, Luis, 83-85, 96, 162, 163, 198, 199
Buonarroti, Michelangelo, 217
Bureau Internationale de la Recherche Historique e Cinematographique, 243
Burton, Robert, 214

C

Cabiria, 8, 81, 162, 243, 367, 369
Cabral, Pedro Álvares, 75
Cachin, Marcel, 332
Caffery, Embaixador, 289
Cagliostro, Conde de, 300
Cahiers du Cinéma, 158, 160, 161, 194, 196, 222, 332, 339, 375, 384, 423, 424
Cain, James M., 445
Calabug, 164
Caligari (ver *Gabinete do Dr. Caligari, O)*
Calle Mayor, 164
Caminho das Estrelas, A, 357
Caminho da Vida, 259
Campanha do Contratipo, 152
Campos, Antonio, 9
Cândido, João, 75
Cangaceiro, O, 75, 133
Cannes, Festival de, (1956), 328
Cantor de Jazz, O, 34
Canudo, Ricciotto, 97
Capitão Koepenick, 140
Cappotto, Il, 266
Capra, Frank, 277
Caprices de Marianne, Les, 337
Carlos X, 370
Carne, A, 46, 47
Carné, Marcel, 81, 195
Carrascos Também Morrem, Os, 118
Carrosse d'Or, Le, 341,342
Carrossel de Amor, 328, 329
Carrossel de Esperança, 20
Carta, Jean, 193, 195
Carvalho, Clóvis Pereira de, 206
Carvalho, Flávio de, 307
Casa de Portugal, 209
Casque d'Or, 195
Castagno, Andrea del, 103, 138, 220

Castigo da Vaidade (também *Castigo do Orgulho*), 56, 57
Catholic Motion Picture Guild, 131
Cavalcanti, Alberto, 42, 118, 307, 308, 309, 317, 345
Cauvin, André, 112
Cecchi, Emílio, 443
Cegonhas Voam, As, 329
Cendrars, Blaise, 345, 466
Centre d'Études Sociologiques, 49
Centre National de la Cinématographie, 158, 277, 283, 286, 287
Centre National de la Recherche Scientifique, 49
Centro Cultural Brasil-Israel de São Paulo, 208
Centro de Ciências Letras e Artes, 48
Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 167
Centro D. Vital, 387
Centro dos Clubes de Cinema do Estado de São Paulo (Centro dos Cineclubes), 44, 239, 409, 458, 464
Centro Internacional de Pesquisas Históricas, 12
Centro Sperimentale di Roma, 163
Cervantes, Miguel de, 19, 376
Céu é Testemunha, O, 144
Cézanne, Paul, 221
Chabrol, Claude, 148
Chaney, Lon, 46
Chant de Maldoror, Le, 200
Chapbook, The, 395
Chapeau de Paille d'Italie, Un, 90, 275, 385
Chaplin, Charles, 34, 67, 81, 87, 210-214, 217, 233, 243, 284, 312, 421
Chaplin Club, 422, 430, 451
Charensol, Georges, 384, 385
Chartier, 167
Chasies, Millet de, 270
Chesterton, Gilbert, 211, 373
Chevalier, Maurice, 91
Chica del Parador, La, 165
Chien Andalou, Un, 83, 84, 183, 199, 432
Chienne, La, 81, 339
Chomon, Segundo de, 162, 163
Choumiatsky, Bóris, 231, 257, 260
Churchill, Sir Winston, 211
Chute de la Maison Usher, La, 81
Ciclo do Moderno Cinema Japonês, 179, 180
Cidadão Kane, 277-283, 286-289, 291, 294, 295, 375, 376, 378, 420-423, 471
Cimabue, Giovanni, 243
Cinearte, 68, 399
Cinearte Studio, 68, 70, 207
Cinédia, 28, 29, 70, 79
Cinema (revista), 68
Cinéma de demain, Le, 96
Cinéma démoniaque (L'écran démoniaque), 139
Cinema et littérature, 419
Cinéma et roman, 419
Cinéma ou l'homme imaginaire, Le, 49-53, 271
Cinemateca Argentina, 89
Cinemateca Brasileira (ver Fundação Cinemateca Brasileira)
Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova York (Film Library of the Museum of Modern Art), 11, 58-61, 275, 374, 398, 407, 410, 458
Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 428-433

Cinemateca do Peru, 72
Cinématheque de Belgique, 112
Cinématheque Française, 11, 25, 31, 49, 62, 89, 96, 333
Citizen Kane (ver *Cidadão Kane)*
Clair, René, 81, 89-92, 98, 164, 275, 277, 324, 345, 384-387
Clark, Senador, 389
Clansman, The, 265, 367, 368
Clement, René, 195
Cloutier, Cécile, 299
Clouzot, Henri-Georges, 158, 195
Clube de Cinema de Florianópolis, 170
Clube de Cinema de Marília, 239
Clube de Cinema de São Paulo, 77, 137, 151, 467
Cocteau, Jean, 199, 204, 299, 351, 412, 432, 434
Coelho Neto, 168
Coeur Fidèle, 329
Cogley, John, 404
Cohen-Seat, Gilbert, 49
Cohl, Émile, 79
Cohn, Harry, 294, 295
Colégio Pio Americano, 67
Colette, Sidonie G., 20, 426
Coligny, Almirante, 370
Collin, Jean, 94
Colombo, Cristóvão, 162
Columbia Pictures, 19, 294
Comédie Française, 215, 468
Cômicos, 164
Comissão de Inquérito Sobre Atividades Antiamericanas, 389, 390, 404
Comissão Estadual de Cinema, 458, 464, 472
Comissão Federal de Cinema. 105, 135, 150
Comissão Nacional de Cinema (ver Comissão Federal de Cinema)
Comissão Oficial de Censura, 73
Comissões de Cinema, 44, 349
Comitê Central do Partido Comunista, 264
Comité International des Recherches sur l'Histoire et l'Art du Cinéma, 27, 30
Comitê Internacional do Filme Etnográfico, 115
Commedia Dell'Arte, 247
Communism and the Movies; a study of film content. 404
Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 133
Companhia Edison, 59
Condamné a Mort s'Est Echappé, Un, 161
Conde, Nieves, 165
Condor (ciclo de Campinas), 45
Confederação das Famílias Cristãs, 154
Confederación Catolica Nacional de Padres de Familia, 73, 74,
Confidential Report (Grilhões do Passado), 303-305, 420
Congregações Marianas, 74
Congresso da Federação Internacional dos Arquivos do Filme XII (Congresso de Dubrovnik), 11-14
Congresso Internacional de História do Cinema, 243, 340
Conquista do Pólo, A, 79
Conrad, Joseph, 277
Contos da Lua Vaga, Os, 171, 181
Corcunda de Notre Dame, O, 159
Corpo e Alma de Uma Raça, 79
Correggio, Allegri Antonio, 221
Correio da Manhã. 398, 448

Cotten, Joseph, 299
Coubert, Gustave, 216
Couto, Ribeiro, 423
Couturier, Paul Vaillant, 332
Cronaca d'un Amore, 164
Cradle Will Rock, The, 274
Craig, Gordon, 462
Création Artistique e Saturne, La, 219
Cretinetti (ver Boireau, André Deed)
Crime da Mala, O, 54
Crime de Monsieur Lange, Le, 331, 334
Crime dos Banhados, O, 8, 76
Crime e Castigo, 443, 466, 473
Crisp, Donald, 210
Crivelles, Carlo, 379
Crown Unit, 310
Cuenca, Carlos Fernandez, 163, 243
Cunha, Alberto, 169
Curso de Apreciação Cinematográfica, 410
Curso Intensivo de Atores, 410
Curso Para Dirigentes de Cineclubes, 408-410
Curtis, Michael, 326
Czoigosz, Leon, 86

D

Dabit, Eugène, 161
Daiei, 177-179
Dagover, Lil, 468
Dali, Salvador, 84, 198, 199, 200
Dama das Camélias, A, 245
Dama do Lago, A, 277
Damon Runyon e o Cinema Americano, 192
Dana, W.H., 254
Dardes Neto, 47
Darling, Donald, 308
DASP (Departamento de Administração do Serviço Público), 150, 402
Davies, Marion, 280
Da Vinci, Leonardo, 216, 228, 234, 253, 256
Dean, James, 37, 38, 39, 99-101
Decadência do Ocidente, 469
Decroux, Etienne, 20
De Fiori, 466
Dekeukelaire, Charles, 112
Delacroix, Eugène, 217
Delator, O, 417
Della Porta, 270
Delluc, Louis, 97, 145, 233, 372
Del Rio, Dolores, 281
Delvaux, Paul, 113
De Mille, Cecil B., 103
Demission du cinéma, 194
Deren, Maya, 199, 200
Dernier Millardaire, Le, 385
Derolsy, Lucien, 112
Derrière L'Ecran, 167
De Sica, Vittorio, 125, 127, 195, 233, 290
Desplanques, 167
Deux Timides, Les, 90
Devil's Touch, 376

Dez Anos de Filmes Sobre Arte, 428
Dez de Hollywood, 404
Dezhelein, Jacques, 43, 106
Dez Mandamentos, Os, 103
Diable au Corps, Le, 265
Diaboliques, Les, 158
Diabo Riu Por Ultimo, O, 142, 143
Dia em que a Terra Parou, O, 356
Diaghilev, Sergei, 31, 32
Diálogo das Carmelitas, 147
Diário Carioca, 448
Diary for Timothy, 310
Diary of a Chambermaid, 339
Dickens, Charles, 200, 203, 235, 363, 364, 419
Dietrich, Marlene, 294
Dieudonné, Albert, 346
Disney, Walt, 288
Dixon, Thomas, 265, 367
Dmytryk, Edward, 404
Dog's Life, A, 217
Dom Casmurro, 417, 418
Domenach, J.M., 193
Dom Quixote, 163, 375, 376, 377, 378
Donner, Expedição, 212
Doramundo, 206
Dos Passos, John, 382
Dostoiewsky, Fyodor, 19, 183, 200, 443, 444, 466
Dovjenko, Alexandre, 62-65, 231
Doze Homens e Uma Sentença, 285
Dreams That Money Can Buy, 200
Dreigroschenoper (ver também *The Beggars' Opera* e *A Ópera dos Pobres)*, 116, 117
Dreyer, Carl Theodor, 34, 81, 417
Dreyfus, 86
Drifters, 308, 312, 313
Duarte, Anselmo, 350
Duarte, Benedito, 28, 30, 43, 44, 196, 448
Duarte, Paulo, 199
Du Barry, Madame, 210
Duclos, Jacques, 332
Due Soldi Di Speranza, 300
Dudintzov, 403
Dudow, Slatan, 117
Dupont, Ewald-André, 81

E

East of Eden (Vidas Amargas), 37
École de Facteurs, L', 20
Écran demoniaque, L', 139
Edison, Thomas A., 28, 29, 59, 81, 171, 215, 395,
Edouard et Caroline, 195
Eduardo VII, 86
Eggert, Martha, 326
Eisenstein, Sergei M., 34, 62, 63, 182, 224, 227-237, 245, 247-250, 252-264, 290-291, 419
Eisner, Lotte, 139, 458
Ekk, Nicolau, 259
El, 85
Ela Dançou Um Só Verão, 397
Elementos de Cinestética, 167, 168

Elena et les Hommes, 194, 342, 343, 348
Elena et les Imbeciles, 194
Elephant boy, 323
Elton, Arthur, 308
Eluard, Paul, 98, 198
Em Alguma Parte da Europa, 328
Em Busca do Ouro, 212, 416
Empire Marketing Board, 308, 309, 312
Enciclopédia Britânica, 320, 361
Encontro Marcado, 99
Encouraçado Potemkin, O, 81, 233, 250, 252, 253, 258
Enfants du Paradis, Les, 179
Entr'acte, 89, 384
Epstein, Jean, 81, 212, 329
Equipe Cinematográfica Alberto Cavalcanti, 169, 170
Equipes de Formação Cinematográfica, 44, 73
Ernst, Max, 84
Esa Pareja Feliz, 164
Escola de Arte Dramática (Hungria), 327
Escola de Arte Dramática (São Paulo), 410
Escola de Belas Artes de Genebra, 307
Escola de Ciências Sociais da Universidade de Chicago, 312
Escrava Isaura, A, 54
Escuta Moscou, 248
Espoir, 222-224, 226, 334
Esprit, 193, 194, 196
Esprit des formes, L', 215
Esquisse d'une psychologie du cinéma, 219, 222, 226
Essais, 424
Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma, 42
Essenine, Serguei, A, 99, 246
Estranho Encontro, 352, 353, 354, 355
Estruc, José, 67
Estudantes de Praga, 462
Et Dieu Créa la Femme, 161, 196, 397
Et Les Seins Mourraient...?, 200, 201
Europa 51, 412, 413, 414, 440
Evans, David, 33
Exemplo Regenerador, 29,79
Exército da Salvação, 26
Exército Vermelho, 253, 260

F

Fabri, Zoltan, 329
Fábrica Bogatir, A, 251
Fabrizi, Aldo, 16, 413, 414
Fabulous Orson Welles, The, 272
Faculdade de Filosofia (São Paulo), 167
Faculdade de Medicina (São Paulo), 44
Faculdade Nacional de Filosofia, 399, 466
Fairbanks, Douglas, 59, 67, 71, 217
Fairbanks Jr., Douglas, 59
Family Portrait, 309
Fan, O (revista), 430
Fantascópio, 270
Fantasma Camarada, O, 90,324
Fantasma do Espaço, O, 356
Fantomas, 215
Fantôme du Moulin Rouge, Le, 90
Faria, Otavio de, 430

Farnet, Eugenio Maria Piglinioni Rossiglione de (ver Kerrigan, William C.)
Faure, Élie, 87, 214-219, 233
Fausto, 90,274
Federação Internacional do Filme Científico, 12, 140
Federação Internacional do Filme Sobre Arte, 12
Federal Theatre, 274, 298
Feher, Friedrich, 468
Fejos, Paul, 326
Felices Pascuas, 164
Fellini, Federico, 15, 16, 17, 18, 165, 412, 434-442
Fenix (ciclo de Campinas), 45
Ferraz, Geraldo, 206
Festim Macabro, 147, 204
Festival de Antibes, 96
Festival de Cinema de Bruxelas, 421
Festival de Edimburgo, 93
Festival História do Cinema Norte-Americano, 379, 410, 428, 430, 431
Festival Internacional de Cinema do Brasil, 137
Festival de Veneza, 299
Feuchtwanger, Lion, 118
Feuillade, Louis, 81, 90, 97, 215, 468
Feyder, Jacques, 81
FIAF (Federação Internacional dos Arquivos do Filme), 11, 12, 13, 14, 27, 30, 59, 72, 77, 97, 98, 139, 179, 428
Fidias, 460
Field, Bethy, 339
Fille de l'Eau, La, 346
Film Library of the Museum of Modern Art (ver Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova York)
Film Center, 310
Film Culture, 303
Film du Diable, Le, 68
Film Form, 233
Film Sense, 233
Film Kurler, 207
Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 12, 13, 29, 43, 77, 137, 152, 238
Fim de São Petersburgo, O, 252
First National, 321
Fischer, Stephan, 55
Fischinger, Oskar, 96, 138, 218
Fita, A (revista), 68
Five Kings, 276
Flaherty, Robert, 81, 233, 289, 290, 309, 313, 319-323, 398, 421
Flaiano, Ennio, 437, 441, 442
Flaubert, Gustave, 195, 419
Flaud, Jacques, 158
Flor Negra, A, 176
Florey, Robert, 361
Follow the Boys, 293
Fon-Fon, 68
Fonseca, Hermes da, 55
Fool, 141
Fool There Was, A, 381
Foolish Wives, 128, 130, 346, 431
Ford, Charles, 361
Ford, John, 81, 277, 417
Foreign Correspondent, 147
Foreman, Carl, 403, 405, 406.

For Love of Gold, 363
Forster, Rudolf, 117
Forster, Norman, 288
Fox, William, 380
Fra Angelico, 441
Fra,Lino Del, 435, 441, 442
France, Anatole, 154
Francesca, Piero de la, 441
Francesco, Giulare di Dio, 413, 440
Francisco José, Imperador, 327
Franco, Generalíssimo, 223, 224
Freksa, Frederico, 207
French Can-Can, 341, 342, 347, 348
Frente Popular, 330-331
Freud, Sigmund, 228, 230
Friedman, Georges, 49
Fundação Cinemateca Brasileira, 8-10, 12, 29, 45, 55-57, 64, 73, 75-82, 84, 89, 95, 97, 98, 117, 137, 139, 140-142, 149, 150-153, 163, 174, 178-180, 184, 206, 208, 238-240, 264, 307, 310, 339, 373, 387, 395, 398-402, 408-410, 420-422, 429, 433, 448-452, 455-459, 463, 465, 472
Fundação Rockefeller, 59, 312
Fund for the Republic, The, 403, 404
Fuzellier, E., 419

G

Gabinete das Figuras de Cera, O, 465, 473
Gabinete do Dr. Caligari, O, 81, 351, 465-475
Gable, Clark, 157,331
Gaffary, F., 183
Gance, Abel, 81, 154, 182, 346
Ganga Bruta, 79
Galvão, Santos, 46
Garbo, Greta, 243, 382, 432
Garfield, John, 100, 404
Gastal, P.G., 56
Gay, John, 116
Genuine, 473
George, Lloyd, 211, 373
Georges-Michel, Michael, 466, 467
George, Stefan, 461
Geraghty, Thomas, 210
Gerlach, Jessener Von, 139
Gestos do Homem, Os, 115
Ghost Goes West, The, 90, 324
Gilda, 295
Gide, André, 424
Gioconda, 256
Giotto di Bondone, 220, 243, 394
Gish, Lillian, 67, 81, 367, 372, 396
Glauen Vogel Kaffee, 466
Globo, O, 448
Glória de um Covarde, 36, 144, 300
Glugaris, Marcel, 171, 176
Gobbeti, Paolo, 190, 191
Goebbels, Joseph P., 154
Goering, Herman, 426
Goethe, Johann Wolfgang Von, 460, 461
Gogol, Nikolai, 266
Goldoni, Carlo, 91

Goldwyn, Samuel, 130
Gomide, Antonio, 307
Gomulka, Vladislav, 93
Goncourt, Edmonde, 195
Gone With the Wind, 265
Gonnet, Jean. 25
Gonzaga, Adhemar, 8, 28, 29, 30, 45, 54, 66, 67, 68, 69, 168, 399
Gorki, Máximo, 155
Gosfilmfond, 235
Goodman, Theodosia, 380
Gouveia Filho, Pedro, 13, 398, 402
Goya Y Lucientes, Francisco de, 216, 217, 219
GPO Unit (General Post Office), 308, 309, 310, 315
Grande Ditador, O, 212, 214
Grande Ilusão, A, 330, 331, 334
Grandjean, Padre, 71
Grande Otelo, 351
Grandes Manoeuvres, Les, 89, 90, 9l, 384, 385
Grandes Momentos do Cinema, Os, 137
Great Train Robbery, The. 362
Greco, El (Theotokopulos, Domenikos), 216
Greed, 33, 131, 132, 142, 265, 431
Green, Julien, 83
Greenstreet, Sidney, 141, 143
Greve, A, 250
Grierson, John, 307, 308, 309, 310, 311-318
Griffith, Ann, 398
Griffith, David Wark, 33, 58, 59, 67, 81, 96, 97, 128, 203, 225, 233, 235, 243, 265, 284, 329, 349, 36l-374, 391, 419
Griffith, Jacob, 367
Griffith, Linda Arvidson, 362
Griffith, Richard, 319, 398, 399, 407
Group Theatre, 100, 274
Grupo Cultura e Cinema, 44
Guarani, O, 8
Guerra dos Mundos, A. 276
Guerra e Paz, 265-267, 443
Gwenn, Edmund, 164

H

Hals, Franz, 216
Hamid, Abdul, 55
Hamlet, 211, 214
Hardle, James Keir, 317
Hardy, Forsyth. 315
Hart, William S., 59, 145
Hauptmann, Gerhart, 461
Hayakawa, Sessue, 46
Haydn, Richard, 217
Hayworth, Rita, 273, 294. 295
Hearst, William Randolph. 277, 279, 280, 281, 312
Heart of Darkness, 277, 281
Hearts of the World, 128, 373
Heine. Henri, 460, 461
Hemingway. Ernest. 141
Hepburn, Audrey, 268
Herr Puntila, 118
Hessling, Catherine, 344, 345, 346
Heydrich, Governador, 118
High Noon, 405, 406

High Sierra, 141
Histoire du Cinéma, 242
Historia del Cine, Una, 162
História do Cinema Brasileiro, 78, 168
History of the Motion Pictures, 242
Hitchcock, Alfred, 145, 146, 147, 204, 277, 294, 309
Hitler, Adolf, 81, 117, 121, 143, 211, 224, 459
Hobdell, Roy, 33
Hoffman, Paul, G., 403
Holt, Tim, 143, 282
Hoover, Herbert, 154
Homem do Sul, O, 339,340
Horse Eats Hat. 275
Hossein, Robert, 158
Housing Problems, 317
Hugo, Jean, 34
Hugo, Victor, 159
Hulot Parmis Nous, 19
Hunt, Marsha, 404, 405
Huston, John, 36, 141, 142, 143, 144, 145, 300, 302
Huston, Walter, 143

I

I Am a Legend, 356, 359, 360
Ibañez, Blasco, 381
I Confess, 147
Idiota, O, 183, 266,466
Idylle á la Plage, Une. 113
Ince, Thomas H., 58
Incrível Homem que Encolheu, O, 357,358
Independent Labour Party, 317
Ingênuo Encontra Sempre Mais Um, Um, 248
Ingram, Rex, 381
Institut de Filmologie, 49
Institut des Hautes Études Cinématographiques – IDHEC, 19, 106, 419
Instituto de Cinema de Moscou, 235
Instituto de Investigadores y Experiencias Cinematográficas, 163, 164
Instituto Internacional de História, Arte e Ciência Cinematográficas, 13, 14
Instituto Magnus Hirschfeld, 230
Instituto Nacional do Cinema Educativo, 13
Instituto Nacional do Livro, 28, 66, 168
Intendente Sancho, O ,181
International, 294
Intolerância, 33, 81, 96, 225, 349, 361, 366, 370-373
Introdução ao Cinema Brasileiro, 168
Intuição Cinematográfica de Machado de Assis, A, 416
Iracema, 54
Irving, Mae, 395
Iskoustvo Kino, 233
Italia Domanda, L', 124
It Happened Tomorrow, 90
It's All True, 289-291
Ivan, o Terrível, 472
Ivan, o Terrível, 233, 258, 262, 263
Ivens, Joris, 81, 118
Iwasaki, Akira, 171
Izumi, Tenrei, 173

J

Jacaré, pescador (ver *It's All True*), 290, 291
J'accuse, 154
Jack, o estripador, 473
Jacobs, Lewis, 362, 368, 407
Jane Eyre, 293
Jannings, Emil, 473
Janowitz, Hans, 468, 469, 470
Jazz Singer, The, 34
Jeanne, René, 361
Jennings, Humphrey, 308, 309
Jesus Cristo, 211, 214
Jeux Interdits, 195
Jezebel, 141
João da Matta, 45, 79
Johnston, Eric, 60
Jóia Maldita,68
Jolson, Al, 34
Joly, Henry, 155
Jones, Dorothy, B., 404
Jornadas Internacionais de Estudo, 72
Jornal do Cinema, 28, 165, 168
Jouhaux, Léon, 273
Jour de Fête,20
Journey Into Fear, 288
Jozsef, Attila,326
Juarez,141
Jueves Milagres, Los,164
Julio Cesar, 273, 426
Junqueira, Aristides, 9

K

Kabuki, 171, 172, 173, 174, 181
Kadar, János, 325
Kaiser, George, 461
Kammerspiel, 139, 474
Kanapa, Jean, 190
Kazan, Elia, 38, 100, 101, 190
Keaton, Buster, 71, 432
Kerensky, Aleksandr F., 251, 252
Kerrigan, William C., 46
Kertez, Michael (ver Curtiz, Michael)
Key, The, 406
Khan, Gengis, 300
Khoury, Walter Hugo, 350, 352, 355
Kinetoscópio, 28, 29, 171
King John,427
King Lear,375
Kingsley, Sidney, 274
Kinugasa, Teinosuke, 172, 178, 180, 181-182, 183
Kircher, Padre, 270
Kisling, 466, 467
Klu-Klux-Klan, 368
Koch, Carl, 341
Koestler, Arthur, 120, 325, 326
Korda, Alexandre, 326
Korda, Sandor (ver Korda, Alexandre)

Kosma, Joseph, 326
Kracauer, Siegfried, 459
Krauss, Werner, 468, 473
Kruchev, Nikita, 123
Kuhle Vampe, 117
Kulechov, Lev, 235
Kurosawa, Akira, 178, 180, 182, 183, 233, 266, 299
Kutusov, Mikhail, 267
Kyrou, Ado, 83, 199, 200

L

Labiche, Eugène, 275
Lábios Sem Beijos, 79
Laclos, Choderlos de, 337
Ladrão de Casaca, 147
Ladri di Biciclette, 124, 125, 127
Lady From Shangai, 294, 295, 296, 297, 304
Lafayette, Cunha, 9
Laemmle, Carl, 130
Lamarr, Hedy, 47
Lambert, Gavin, 36
Lang, Fritz, 81, 117, 118, 277, 470, 474
Langlois, Henri, 11, 31, 87, 139
Lapkina, Marfa, 254
La Rocque, Rod, 157
Lasky, 121
Lattuada, Alberto, 266
Lautreamont, Conde de, 432
Leal, Antonio, 8, 9
Lebedev, Nikolai, 21
Lecuny, Joseph, 156
Ledoux, Jacques, 112
Lefort, Claude, 132, 431
Legião Estrangeira, 141
Léglise, Paul, 419
Lei Accioli, 238
Leite, Maurício Gomes, 191
Leni, Paul, 473
Lenia, Lotte, 117
Lenica, Jan, 94
Lenine, Vladimir I., 154, 230, 245, 251, 253, 317
Leónce, 79
Leopard's Spots, The, 265
Leopoldis, 8, 55 ,56
Leopoldis Som, 55
Leprohon, Pierre, 384
Lermantov, Mikhail, 228
Lewis, Cecil Day, 277
Leyda, Jay, 233, 235, 236, 256
Liaisons Dangereuses, Les, 337
Liammóir, Micheal, 300
Life (revista), 431
Ligue Anti-Juive, 84
Ligue des Patriots, 84
Lima, Cavaleiro, 43
Lima, Edgar Mallet de, 67
Lima, Pedro, 8, 27, 30, 45, 54, 66, 67, 68, 69, 70, 168, 398
Linder, Max, 79
Lindgren, Ernst, 87
Lindner, Robert. 36, 37

Linha Geral, A, 233, 254, 255, 256
Lipinski, Eryk, 94
Lippmann, Walter, 312, 317
Lírio Partido, O, 81, 366. 373
Listen to Britain, 310
Living Newspaper, 274
Logger, Padre Guido, 167, 168, 191
Lloyd, Harold, 81
Lombard, Carole, 277
London Film Society, 58
London, Jack, 363
Lonely Villa, The, 364
Lonesome, 326
Lopes, Izidoro Dias, 97
Lopez, Manuel Villegas, 163
Lopin de Terre, Un, 328
Loren, Sofia, 165
Lorenzetti, Pietro e Ambrogio, 103
Lorrain, Louise, 46
Lorre, Peter, 142, 326
Louisiana Story, 323
Lubitsch, Ernst, 207
Lucha de Corazones, 162
Luci Dei Varietá, 15, 16, 434
Lucrecio, 32
Lucros Ilícitos, 81
Ludendorff, Erich, 154
Lugosi, Bela, 326
Luís XVI, 331
Lukács, Paul, 326
Lumière, Luis e Auguste, 8, 28, 29, 31, 32, 50, 52, 162, 215, 271
Lunacharsky, Anatoli, 234, 245
Lunders, Leo, 72, 73
Luta e Vitória, 252
Luzes da Cidade, 212
Luzes da Ribalta, 213, 214,

M

Mac Arthur, Douglas, 174
Macbeth, 205, 274, 295, 297, 299
MacCormack, Patty, 377
Machado, Pinheiro, 76
Machaty, Gustav, 47
MacLaren, Norman, 192, 316
Mac Teague, 131, 265
Macunaíma, 460
Madame Bovary, 419
Mãe, A, 252
Maeterlink, Maurice, 461
Magalhães Jr., Raimundo, 416, 418
Mageroni, Achille, 55
Mageroni, Ítalo (Leopoldis), 55
Magnani, Anna, 412, 434
Magnificent Ambersons, The, 281-283, 287, 288, 291, 294, 295
Maiakovski, Vladimir, 246, 251
Maias, Os, 41[illegible]
Maisons de la Misère, Les, 114
Malchkin, 251
Malraux, André, 218-226, 233, 334, 394, 397
Maltese Falcon, The (Relíquia Macabra), 141-142

Manet, Édouard, 216, 217
Manhã, A, 289, 423
Mann, Thomas, 461
Man of Aran, The, 289, 309, 323
Marca do Zorro, A, 217
Marceau, Marcel, 20
Marcorelles, Louis, 100
Marcus Vinicius, 81
Marey, Étienne Jules, 32, 50
Maria Cristina, rainha, 162
Marinho, Irineu, 168
Marivaux, Pierre de, 91, 336, 337, 341
Marx, irmãos, 200
Marx, Karl, 317
Marlowe, Christopher, 274
Marques, Jaime, 67
Marseillaise, La, 331
Marsh, Mae, 67, 367, 372
Marshall, Herbert J.P., 236
Martinho Lutero, 191
Masaccio, Thomas, 217, 220, 222, 243, 394
Máscaras de Gás, 248, 250
Masina, Giulietta, 435
Masumura, Yasuso, 171
Matarazzo Sobrinho, Francisco, 77, 151
Matheson, Richard, 356, 359
Mattsson, Arne, 397
Maupassant, Guy de, 334
Mauro, Humberto, 79
Mayer, Carl, 468, 469, 470
Mayer, Louis B., 130, 280
Mckinley, William, 86
Medicis, Catarina de, 370
Medicis, Giuliano de, 228
Medina, José, 29, 79
Méliès, Georges, 9, 33, 52, 59, 79, 86, 87, 97, 162, 200, 225, 243, 363, 407
Melo e Souza, Gilda de, 431
Melville, Herman, 143, 302
Mêmolo Jr., Cesar, 108, 111, 350
Memórias de um Sargento de Milícias, 76
Mercury Theatre, 275
Merleau-Ponty, Maurice, 231
Merry-Go-Round, 130, 349
Merry Widow, The, 130, 349
Metro-Goldwyn-Mayer, 58
Metrópole Filmes, 54
Metrópolis, 471, 472, 474
Meyerhold, Vsevolod, 228, 231, 245-248, 252, 258
Michaux, Henri, 19
Michelangelo, 217
Mil Novecentos e Cinco, 252
Mil Novecentos e Oitenta e Quatro, 120-123
Mill, Stuart, 313
Miller, René Fülop, 250
Miller, Roberto, 192
Millestone, Lewis, 404
Million, Le, 90
Million Dollar Legs, A, 200
Milton, John, 261, 460
Ministério da Agricultura, 68

Ministério da Educação e Cultura, 398, 402, 449, 451, 463
Miracolo, Il, 412, 413, 434
Miracolo a Milano, 125
Miró, Juan, 84
Mister Arkadin, 303
Mitry, Jean, 212
Mix, Tom, 71, 81
Mizoguchi, Kenji, 180, 183
Moana, 309, 322
Moby Dick, 141, 143, 144, 302
Mocidade Louca, 47
Modesto, Carlos, 70
Modigliani, Amedeo, 466
Molière, Jean Baptiste, 214
Momijigazi, 171
Monde de Paul Delvaux, Le, 137
Monstro Magnífico, 357
Montaigne, Michel E. de, 424
Montgomery, Robert, 277
Montparnos, Les, 466
Moore, Collen, 59
Moorehead, Agnes, 298
Moraes, Frederico de, 192
Moraes, Vinícius de, 289, 421-423
Morais, Mendes de, 75
Morin, Edgar, 49-53, 270, 271
Morro dos Ventos Uivantes, O, 85
Morte de Um Ciclista, A,164
Motion Painting Number One, 218
Mounier, Emmanuel, 83, 193
Movies, The, 398
Movimento de Arregimentação Feminina, 154, 157
Mulher, 79
Mulher Galante, 171
Murat, Príncipe, 210
Murnau, F.W., 81, 139, 398, 430, 473
Murray, Mae, 46
Musée Imaginaire, Le, 219
Museu de Arte Moderna de Paris, 31
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 361, 366, 379, 398, 410, 420, 428, 431-433
Museu de Arte Moderna de São Paulo, 77, 89, 113, 137, 141, 143, 144, 151, 152, 174, 179, 180, 188, 238, 339, 429, 465, 471
Museu do Cinema (Paris), 31, 113
Museu Pedagógico de Paris, 243
Musset, Alfred de, 91, 337
Mussolini, Benito, 143, 154, 224, 341
Mutter-Courage, 118
Muybridge, Eadweard, 50
My Friend Benito, 289

N

Nacional Infante Filme, 67
Nada de Novo na Frente Ocidental, 373
Nagata, 178
Nagy, Kate de, 326
Naissance d'une Cité, 331
Nana, 81, 339, 346, 347
Nanook, o Esquimó, 290, 309, 321, 322
Napoleón, 81, 346

Nascimento de Uma Nação, O, 8, 33, 81, 265, 284, 349, 361, 365, 370, 373, 390, 391, 471
National Film Archives, 58
National Film Board of Canada, 316,317
National Gallery (Londres), 32
National Legion of Decency, 71
Native Son, 280
Negri, Pola, 207,396
Negro Theatre, 274
Negro que Tinha Alma Branca, O, 162
Neher, Carola, 117
NEP, 247
New York Times, The, 91, 144
Nielsen, Asta, 271
Nietzsche, Friedrich, 461,471
Night Mail, 317
Night of the Hunter, 36
Noailes, Visconde de, 201
Noble, Peter, 272,375
Nobre, F. Silva, 8, 27
Noites Brancas, As, 443-444
Nome Brasileiro na Cinematografia Mundial, Um, 307
Norris, Frank, 131, 265
North Sea, 307
Nosferatu, o Vampiro, 465,472,474
Notti Bianche, Le (Um Rosto na Noite), 443,444, 446, 447
Notti di Cabiria, Le, 434, 436, 438, 440, 441
Nouvelle Critique, La, 190
Nova Califórnia, A, 108, 109
Nova História de Heike, A, 181
Nova Objetividade, 474
Novarro, Ramon, 157
Nye, Senador, 389

O

Observer, The, 31, 34
O'Brien, Frederick, 321
OCIC – Office Catholique International du Cinéma, 72, 73
Odets, Clifford, 100, 274
Oeuvre de Pré-Cinéma: L'Eneide, Une, 419
Ogre Assassino, O, 176
Oliveira, Armando Salles de, 97
Olivier, Laurence, 204, 300
Olvidados, Los, 84, 85
Ombres Solides, 216
OME – Orientação Moral dos Espetáculos, 161, 196
Omnia Film, 68
Omniographo, 28, 29
One Million and One Nights, 242
Onésime, 81
On the Waterfront (Sindicato dos Ladrões), 189, 190
ONU – Organização das Nações Unidas, 13
Ópera dos Pobres, A (ver também *The Beggar's Opera e Dreigroschenoper)*, 117,140
Orphans of the Storm, 373
Orvet, 336
Orwell, George, 120, 121, 122, 123, 397
Ossessione, 445, 447
Osso, Amor e Papagaios, 108, 109, 111
Ostrovski, Alexandre, 248.

Othello, 274, 299, 300, 301, 376, 420
Ottoni, Decio Vieira, 448
Outubro, 233, 252-255

P

Pabst, G. W., 81, 117, 140
Padovani, Lea, 273, 299
Paisà, 412, 413
Paiva, Salvyano Cavalcanti de, 192
Paixão, A, 468
Paixão de Joana d'Arc, A, 34, 81, 103, 417
Paladini, Aldo, 267
Palissy, Bernard, 50
Palcos e Telas, 68, 207
Panigel, Armand, 233
Paraíso Perdido, O, 261, 460
Paramount Pictures, 58, 321
Parents Terribles, Les, 204
Parsons, Louella, 280
Partido Comunista, 122, 403, 413
Partido Comunista Francês, 332
Partie de Campagne, Une, 332-334, 347
Pascal, Pierre, 268
Pasternak, Boris, 403
Pastrone, Giovanni, 162
Pathé-Frères, 10, 79
Pátria Film, 68
Paulino, Oswaldo, 206
Pavlenko, Pyotr, 260
Peck, Gregory, 144, 157
Pedro, o Grande, 260
PEP – Political and Economic Planning, 134
Péguy, Charles, 453
Pequena História do Cinema Brasileiro, 27
Pereira, José Geraldo dos Santos, 106
Peret, Benjamin, 198, 200
Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa, 460
Perlov, David, 24-26
Perojo, Benito, 162
Petite Marchande D'Allumettes, La, 81, 339
Phenakisticopio, 32
Photoplay, 128, 207
Pickford, Mary, 67, 81, 382
Picture, 144
Pilgrim, The, 217
Pilniak, Boris, 250
Pinelli, Tullio, 437, 441, 442
Pio XI, 71, 154
Pitts, Zazu, 130
Piza, Wladimir de Toledo, 78
Planeta Proibido, O, 357
Platão, 51
Plateau, Joseph, 32, 50
Plume, Eleanor, 316
Pommer, Erich, 468, 469, 470
Popular Theatre, 274
Porta do Inferno, A, 171, 172, 182
Porte des Lilas, La, 89, 385, 386
Porter, Cole, 297
Porter, Edwin S., 58, 91, 97, 362

Positif, 384
Potemkin (v. *O Encouraçado Potemkin*)
Poulain, Édouard, 155, 156
POUM, 120
Pound, Ezra, 58
Pozner, Wladimir, 118
Prado Bejin, O, 232, 257, 258, 260
Pravda, 257
Preço da Ilusão, O, 169, 170
Predisposição dos Alemães ao Expressionismo, 459
Prefeitura do Estado de São Paulo, 98, 151, 450, 454, 456, 457
Prejean, Albert, 117
Preobajenskala, Olga, 329
Presidência da República, 150
Prestes, Luis Carlos, 75, 97
Prevert, Jacques, 161, 331
Prevert, Jacques e Pierre, 331
Princesa Yo, A, 181
Proie du Vent, La, 90
Proletkult, 229, 247, 248
Psychologie d'Art, 219, 222
Pudovkin, Vsevolod I., 62, 63, 81, 230, 231, 252
Putty, Lya de, 326

Q

Quadragésimo Primeiro Paralelo, 329
Quatorze Juillet, 385
Quatro Cavaleiros do Apocalipse, Os, 381
Queen Kelly, 130
Queiroz, Eça de, 418
Que Viva Mexico, 233, 256, 291
Quiet One, The, 96
Quo Vadis?, 364, 369

R

Racine, Jean, 90
Racines du Ciel,, 376
Radiguet, Raymond, 265
Radwanyl, Reza, 328
Ramon, Clóvis de Castro, 168
Ramos, Antonio, 162, 163
Ramsaye, Terry, 242, 368, 407
Rashomon, 171, 178, 179, 180, 183
Raskolnikoff, 466, 473
RASM – Revista Anual do Salão de Maio, 307
Rasmussen, Knud, 319
Ray, Man, 84
Ray, Nicholas, 36-41, 101
Rebecca, 164, 147
Rebel: The Story of a Film, 36
Rebel Without a Cause (Juventude Transviada), 36, 38, 39
Red Badge of Courage (Glória de Um Covarde), 36, 144, 300
Reed, Carol, 300, 406
Reeves, May, 210
Reggio Teatro (Nápoles), 55
Régle du Jeu, La, 96, 194, 286, 332, 334, 335, 336, 337, 341
Rego, José Lins do, 76
Rei em Nova Iorque, Um, 213, 214
Rei Lear, 302, 305

Reinnan, Walter, 468
Reinhardt, Max, 139, 297, 462, 469
Reiniger, Lotte, 31
Rei do Pano, O, 46
Reis, Luis Tomás, 9
Relíquia Macabra, 141, 142
Remadores de Chatou, Os, 347
Rembrandt, Van Ryn, 216
Renaud, Émile, 50
Rendez-vous de Juliet, 195
Renoir, Alain, 348
Renoir, Auguste, 32, 344, 346, 347, 348
Renoir, Jean, 34, 81, 194, 222, 233, 284, 286, 330-333, 334, 348, 421
Renzi, Renzo, 443, 447
Republic, 297, 298, 299
República, A, 269
Requião, Aníbal, 9, 10
Retirada da Laguna, A, 41
Retrospectiva de Cinema Brasileiro II, 137
Retrospectiva do Cinema Internacional, 379
Revista de Cinema, 167, 188, 190, 191, 192
Revista do Círculo de Arte Moderna, 169
Revolução de Outubro, 62, 120, 122, 232, 250
Revolução Francesa, 270, 331
Revue des Lettres Modernes, 419
Ribas, Pery, 8, 27, 30, 54, 66, 68, 168
Ribeiro, Júlio, 46
Ricci, Felipe, 46, 47
Rice, John C., 395
Richardson, Tony, 100, 101
Rien Que Les Heures, 309
Rigadin, Prince, 79
Rilke, Rainer Maria, 461
Rimbaud, Arthur, 99
Rio Branco, Barão do, 97
Rio, 40 Graus, 350, 352
Rio, Zona Norte, 350-352
Rise of the American Film, The, 407
Ritch, Billy, 67
Ritmo no Cinema, 191
River, The, 339, 340, 342
Rivette, Jacques, 342
RKO – Radio-Keith-Orpheum, 275, 277, 280, 281, 288-293
Robertson, Étienne, 270, 271
Robespierre, Maximilien de, 251
Robison, Arthur, 81
Robinson, Carlyle, 211
Robson, Mark, 378
Rocha, Álvaro, 67, 68
Rocha, Plínio Sussekind, 430
Rogers, Roy, 298
Rognoni, Luigi, 87
Rohmer, Eric, 165
Rohrig, Walter, 468
Rolando, 45, 46
Rolland, Roman, 144
Roma, Cidade Aberta, 412, 472
Romance Proibido, 70
Romeu e Julieta, 40, 91
Roosevelt, Franklin D., 274, 289, 293, 388, 389, 390

Rope (Festim Macabro), 147, 204
Roquete Pinto, 77
Rosselini, Marco Romano, 412
Rosselini, Roberto, 15, 18, 124, 328, 340, 411-415, 434, 440
Rossi, Moraldo, 439
Ross, Lilian, 36, 144, 300
Rosto Na Noite, Um, 443-447
Rotha, Paul, 308, 310, 313, 317
Roue, La, 81, 182
Rousseau, Jean-Jacques, 418
Rubens, Pierre Paul, 113, 117
Russel, Rosalind, 277
Ruszkowski, André, 72, 73
Ruttmann, Walter, 313

S

Sabino, Fernando, 99
Sade, Marquês de, 337
Sadoul, Georges, 215, 243, 370
Saidenberg, Isaac, 54
Saikaku, Ibara, 180
Saint-Prix, Jean, 144
Saint-Simon, Duque de, 228
Sait-On Jamais?, 161, 196
Salabert, Louis, 155
Salachas, Gilbert, 19
Salauds Von Enfer, Les, 158
Sales, Campos, 97
Sales, Fritz Teixeira de, 167
Salgado, Clóvis, 449
Salgado, Plínio, 75, 97
Saludos Amigos, 288
Salles, Francisco Luiz de Almeida, 191, 422, 448
Sanches, Plinio Garcia, 106
Sang d'Un Poète, Le, 199, 432
Santos, Carmem, 67
Santos-Dumont, Alberto, 75
Santos, E. M., 169
Santos, Francisco, 8, 9
Santos, Nelson Pereira dos, 350, 351, 352
Sanz, José, 448
Saroyan, William, 141
Sartre, Jean-Paul, 51, 161, 190, 195
Saturday Review, The, 60
Saudade (também *Romance Proibido),* 70
Scena Muda, A, 206, 207, 208
Sceicco Bianco, 15, 16, 17, 434, 435
Sciuscia, 124, 125
Schaefer, George, 276, 280, 290
Schary, Dore, 144
Scheiby, Caio, 45
Schell, Maria, 447
Schiller, Friedrich Von, 37
Schmidt, 10
Schnoor, Eva, 69
Schulberg, Budd, 190
Schulman, Irving, 37, 39
Scott, Zachary, 339
Secret Life of Salvador, 198
Segredo das Jóias, O, 142, 143

Segredo do Corcunda, O, 79
Segreto, (Afonso? Pascoal?), 9
Selecta, 45
Seleta (revista), 68
Semana de Cultura Cinematográfica, 458, 459, 464, 472
Seminário de Cinema do Museu de Arte (São Paulo), 43, 105-107, 238, 239
Senhoritas em Uniformes, 140
Sennett, Mack, 58, 97, 376
Senso, 265, 445, 447
Sequence (revista), 36
Serge, Victor, 259
Serrador, Francisco, 9
Sertanejo, O, 133, 135, 169
Serviço Municipal de Cinema, 43, 98
Sesshu, Oda Toyo, 138
Sete Samurais, Os, 171, 180, 183
Seton, Mary, 227, 229, 230, 231, 236, 247, 249, 256, 263,
Shakespeare, William, 40, 214, 265, 274, 276, 299, 301, 375, 426, 427
Shaw, George Bernard, 121, 211, 214, 373
Shaw, Irving, 267
Sheik, The, 381
Shinobu, 171, 176
Shoulder Arms, 217
Shrinking Man, The, 356, 357
Siegfried, 465, 472, 474
Sight and Sound, 36, 116, 406
Silence Est d'Or, Le, 90, 91, 384
Silva, Rui Pereira da, 398, 428
Simmons, Joseph, 368
Sinclair, Upton, 230, 237
Sindicato dos Exibidores, 43
Siqueira, Ciro, 167, 189, 190
Sjöstrom, Victor, 81
Silone, Ignazio, 120
Smiler With A Knife, The, 277, 281
Smilie, Robert, 317
Sociedade Amigos da Cidade de Santos, 206
*Sofrer Para Gozar,*46
Soigne Ton Gauche, 20
Sokolsky, George E., 389
Sombras Brancas, 323
Sombras que Advertem (também *Sombras. Uma Alucinação Noturna*), 81, 465, 472, 474
Sorel, Julien, 211
Sorrisos de Uma Noite de Verão, 15
Sossnowski, 251
Sous Les Toits de Paris, 90
Souto, Gilberto, 399
Spellbound, 199
Spengler, Oswald, 469
Spiegel, Sam 294
Stalin, Josef, 121, 231, 255, 258, 259-261, 263, 403, 426
Stanislavski, Konstantine, 100, 139, 245, 473
Starr, Cecile, 60
Stefansson, Vihjalmur, 103
Stehberg, Georgii e Vladimir, 94
Stendhal (Henri Beyle), 219, 211, 265
Stepnol, 251
Sternberg, Joseph Von, 312, 351

Stern, Seymour, 128
Stenvenson, Robert, 293
Stoppa, Paolo, 164
Storck, Henri, 112, 113-115, 137
Strada, La, 15, 16, 18, 184, 185, 434, 435
Stranger, The, 294
Strangers On A Train, 147
Strasser, Otto, 467
Strindberg, August, 461
Stroboscópio, 31
Stroheim, Erich Von, 33, 108, 128, 129-132, 137, 141, 144, 224, 233, 265, 271, 272, 294, 335, 346, 349, 373, 380, 381, 421
Studio International (revista), 307
Sturm und Drang, Der, 460, 461, 467
Suarez, 212
Swanson, Gloria, 59
Sucksdorf, Arne, 96
Sudermann, Hermann, 461
Suffert, Georges, 193, 196
Sunnyside, 217
Sumurum, 207
Surrealisme Au Cinéma, 200
Symphonie des Brigands, La, 127, 468
Symphonie Paysanne, 113, 114

T

Table Ronde, La, 161
Tabu, 323
Tailleur, Roger, 144
Tallents, Sir Stephen, 308
Talmadge, Constance, 372
Talmadge, Norma, 67
Tambellini, Flávio, 43
Tambor Furtado, O, 179
Tamiroff, Akim, 377
Tango Lento, 382
Tanguy, Yves, 84
Tante Chinoise et Les Autres, 24-25
Tarkington, Booth, 281
Tati, Jacques, 19-23
Tchapaiev, 259
Teatro Brasileiro de Comédia, 133
Teatro de Arte de Moscou, 254, 257
Telecheva, Elena, 257
Temporary National Economic Committee, 388
Tempos Modernos, 95
Ten Million Ghosts, 274
Tennyson, Lord Alfred, 363
Terceira Capital, A, 250
Terceiro Homem, O, 300
Terceiro Tiro, O, 145, 147, 148
Terra, A, 63-64
Terra Trema, La, 445
Thackeray, William M., 364
Them, 357
Thing, The, 357
Thirifays, André, 112
Thompson, Lawrence, 143
Thorez, Maurice, 332
Tibiriça, Antonio, 68

Ticiano, Vecellio, 217
Tierra Sin Pan (Terra Sem Pão), 83, 163, 198
Timarco, Roberto, 432
Time (revista), 406
Tintoretto, Robusti Jacopo, 217, 221
Tissé, Edward, 237
To Catch a Thief (Ladrão de Casaca), 147
Todd, Michael, 297
Toho, 177
Tokugawa, Musei, 173
Tolland, Greg, 282
Tolstoi, Alexis, 260
Tolstoi, Leon, 265, 266-267, 443
Tomaszewki, Henryk, 94
Toni, 330, 331
Tosca, La, 341
Toshiro, Mifune, 183
Touch of Evil, 420, 425, 427
Tragédia Burguesa, A, 430
Trauner, Alexander, 326
Treasure of Sierra Madre, The, 142
Tretiakov, Serge, 248, 250, 258
Triangle, 68
Tribuna da Imprensa, 448
Tribuna de Santos, A, 206
Trotsky, Leon, 253
Trouble With Harry, The (O Terceiro Tiro), 145, 147, 148
Truffaut, François, 147, 329, 332
True Heart Susie, 81, 329, 361, 366, 372
Try Out Theatre, 274
Turgueniev, Ivan, 257
Turine, Victor, 81
Turner, Joseph M.W., 221
Twelve Angry Men (Doze Homens e Uma Sentença), 285

U

UFA – (Universum-Film-Aktiengesellschaft), 467
Ulbricht, Walter, 116
Última Companhia, A, 140
Umberto D, 124, 125, 127, 472
Under Capricorn, 147
Unesco, 13, 317
Ungaretti, Giuseppe, 124
União Metropolitana dos Estudantes, 399
Unitá, L', 191
United Artists, 67
Universal, 68, 130, 420
Universidade de Chicago, 361, 320
Universidade de Glasgow, 311
Uris, Leon, 37
Urutau, O, 68
Utrillo, Maurice, 466

V

Vacances de Monsieur Hulot, Les, 19-21
Vadim, Roger, 161, 196, 198, 199
Valentino, Rodolfo, 380, 381-382
Valery, Paul, 393, 394
Valquírias, As, 261, 262
Vampyr, 81

Vanderley, Paulo, 67, 68
Vargas, Getúlio, 75, 97
Vasari, Giorgio, 219
Vassiliev, Sergei, 259, 260
Vayo, Alvarez del, 253
Vega, Lope da, 91
Veidt, Conrad, 468, 473
Velasquez, Diego, 216, 217
Vélodrome d'Hiver, 331
Venenos Sexuales (Barro Humano), 68-69, 76
Vento, O, 103
Vermeer, Jan, 216
Verne, Jules, 297
Vertov, Dziga, 81
Verve (revista), 219
Viagem à Itália, 340, 414
Viana, Didi, 70
Vianna, Antonio Augusto Moniz, 398, 428, 448
Viany, Alex, 8, 27, 28, 30, 45, 168, 398
Vicent, Carl, 112
Vida de O'Haru, A, 171, 180, 181
Vida de um Vendedor de Cavalos, A, 179
Vidas Amargas, 37
Vida Secreta, 198
Vidor, King, 267, 277, 443
Vie Est A Nous, La, 332, 334
Vie Sans Joie, Une, 346
Vieira, Carlos, 192
Vigilanti Cura, 71
Vigo, Jean, 26, 34, 114, 199, 216, 223, 224, 334
Villa-Lobos, Heitor, 76
Vingança de Ludas Matyl, A, 328
Visconti, Luchino, 265, 341, 443-447
Vitelloni, I, 15, 16, 17, 164, 434, 435
Vivacidade de Sanshiro, 179
Vivel, Marques de, 73
Viver com Medo, 183
Viver Somente um Dia, 183
Vivo ou Morto, 8, 55, 68
Voix Humaine, La (La Voce Umana), 412, 434
Volta ao Mundo em 80 Dias, A, 297, 299

W

Wagner, Richard, 261
Warm, Hermann, 469, 473
Warner Brothers, 36, 37, 38
Watt, Harry, 307, 308, 310, 313
Way Down East, 373
Way to Santiago, The, 281
Wedding March, The, 130, 349
Weill, Kurt, 116, 117
Weill, Simone, 414
Weisbart, David, 37
Wegener, Paul, 462
Welles, Orson, 96, 205, 272-283, 286-305, 375, 376, 377, 378, 410, 420-427
Wells, H.G., 211, 214, 373
Wessely, Paula, 326
We Were Strangers, 142

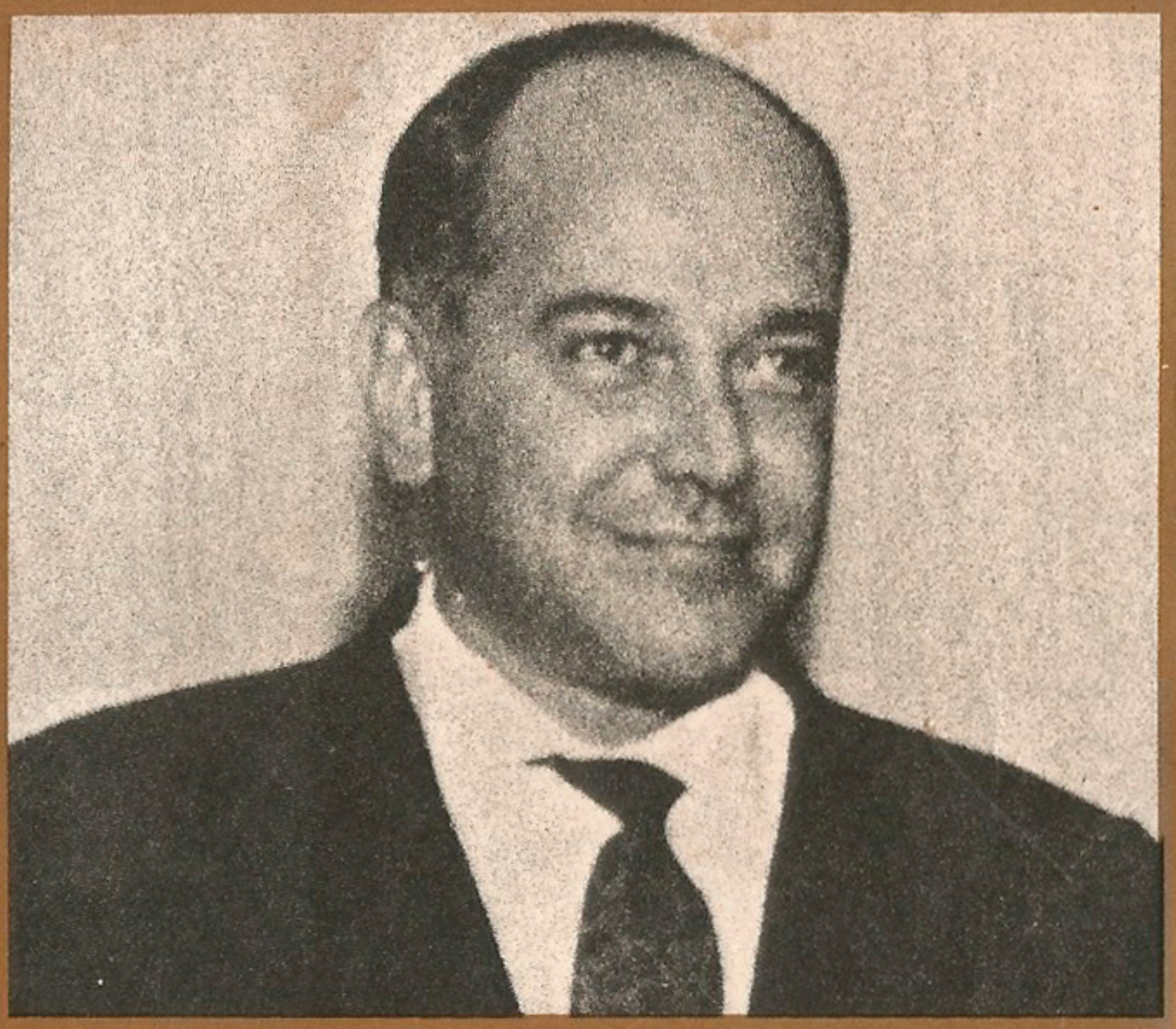
Wexley, John, 118
Wiene, Robert, 466, 468, 473
Wilde, Oscar, 228, 230
Willer, Senador, 389
Wilson, Woodrow, 373
Winge, Hans, 116, 117, 118
Winter, Daniel, 99
Wise, Robert, 378
Woman of Paris, A, 284
Wright, Basil, 406
Wright, Richard, 280, 308, 310, 313
Wrong Man, The, 147, 148

Y

Yates, Herbert, 298

Z

Zaharoff, Basil, 303
Zampari, Franco, 42
Zanga, Roberto, 46
Zavattini, Cesare, 124-127, 195, 446
Zecca, Ferdinand, 162
Zéro de Conduite, 114, 223, 334
Zidower, Astrid, 32
Zola, Émile, 337, 346
Zootrópio, 32
Zouk, Jacob, 304
Zukor, Adolph, 381, 382
Zuniga, Angel, 162



O cinema aí está misturado ao mundo; contudo, se a crítica apaga o mundo, se o faz recuar para pôr em destaque a *especificidade fílmica*, o cinema perde suas luzes; porém se ela não lhe apreende a novidade e toma um pelo outro, nem a mais aplicada atenção com que se puser à escuta e de vigia para decifrar o mundo contemporâneo fará com que logre inteiramente o seu intento.

Nesses trabalhos de Paulo Emílio, vários temas surgem entrelaçados; muitos nada têm a ver com o cinema, outros chegam até ele por desvios; seja como for, é surpreendente como, dentro de uma variada e originalíssima reflexão sobre o homem em sociedade, o cinema é que introduz todos os momentos dessa reflexão.

Zulmira Ribeiro Tavares

MAIS UM LANÇAMENTO PAZ E TERRA
UMA EDITORA A SERVIÇO DA CULTURA